Brieven 1958-1961

Peter Schat en Rudolf Escher

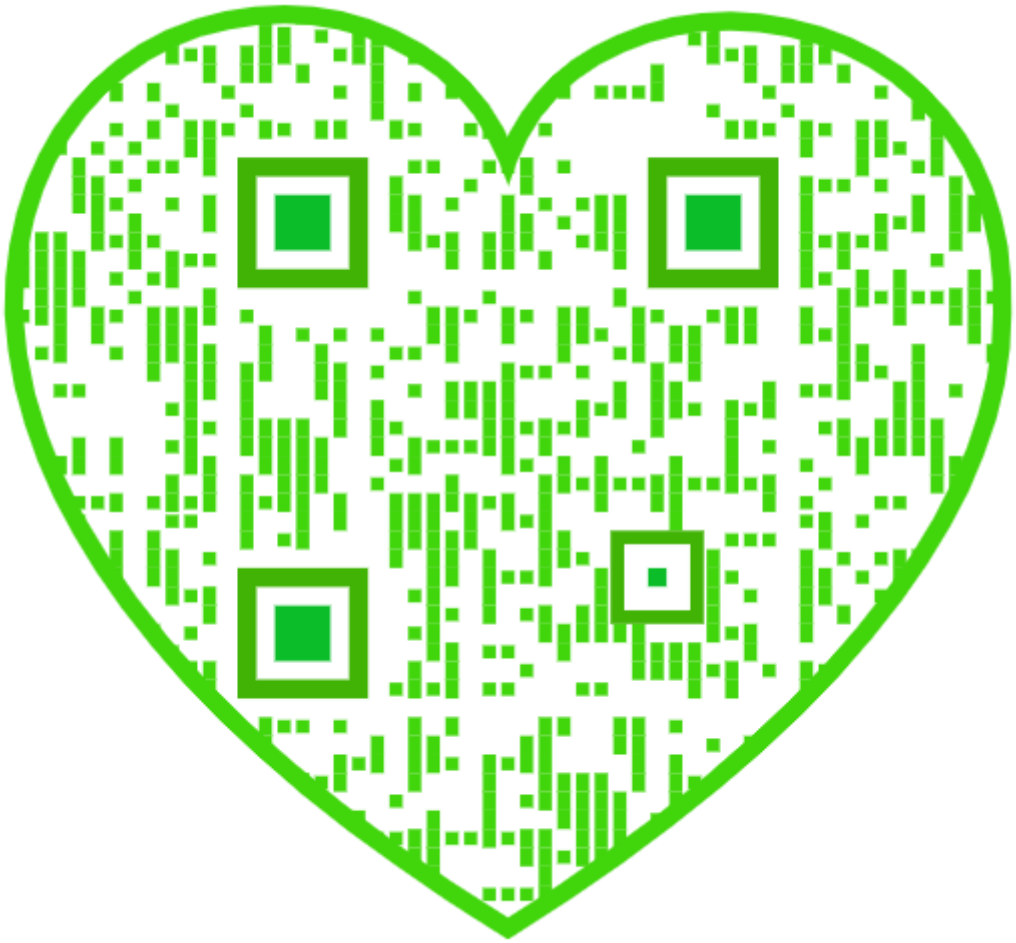
editie Erik Voermans

bron
Peter Schat en Rudolf Escher, *Brieven 1958-1961*. Centrum Nederlandse Muziek / Walburg Pers, Zutphen 1992

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/scha071pete01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Konrad Boehmer
Voorwoord

De briefwisseling tussen de componisten Rudolf Escher en Peter Schat is een document van waarde, niet alleen voor historici die zich hebben gespecialiseerd in de recente muziekgeschiedenis, maar ook voor muziektheoretici. De brieven geven directe informatie over het beeld dat beide componisten toen van de samenleving hadden en bevatten beschouwingen met betrekking tot muziekesthetische en muziektheoretische vraagstukken die in de jaren vijftig tot heftige controverses en geanimeerde discussies geleid hebben. Het betreft hier voornamelijk de problemen van de ‘seriële’ organisatie van muziek, alsmede de toen hevig omstreden ‘elektronische’ muziek. De standpunten die Escher en Schat in de brieven ontvouwen, maken duidelijk hoe Nederlandse componisten dachten over controversiële vraagstukken die als essentieel voor de ontwikkeling van de na-oorlogse nieuwe muziek kunnen worden beschouwd.

Behalve de historisch-theoretische implicaties zijn de brieven documenten van een levensfase van twee componisten die beide op zoek waren naar een nieuwe oriëntatie voor hun eigen compositorische aktiviteiten. Veel passages in deze briefwisseling gaan alert en met veel humor in op heel wat wisselvalligheden van het leven van toen. Dit verschaft de lezer een goed inzicht in de manier waarop componisten met de wereld omgaan.

Peter Schat op de werkzolder van zijn huis. Op de lessenaar staan schetsen voor zijn opera 'Symposion'.

Verantwoording

Inleiding

Wie brieven schrijft, doet dat in de regel niet met publikatie in het achterhoofd. Ook de correspondentie die Peter Schat en Rudolf Escher in de jaren 1958-1961 onderhielden en in totaal 33 brieven omvat, had een persoonlijk karakter. Zij was niet voor vreemde ogen bedoeld. ‘Was’, want zij is nu openbaar geworden, een lot dat deze briefwisseling deelt met vele andere en dat in sommige gevallen, indien de scribenten van bijzondere betekenis zijn voor het maatschappelijke of culturele leven in een tijdsgewricht, bijna onvermijdelijk is.

Vooraanstaande toondichters behoren tot die categorie van mensen. Toch bestaat er, althans in Nederland, nog nauwelijks een traditie in de bezorging van brieven die door componisten zijn geschreven. Afgezien van het leven van Alphons Diepenbrock, dat in Reesers monumentale deelwerk *Brieven en documenten* in extenso uit de doeken wordt gedaan, zijn er nauwelijks voorbeelden te noemen. Dit droge feit alleen al maakt de uitgave van de Schat-Escher correspondentie waardevol. Maar de briefwisseling is ook om andere redenen van belang.

De ego-documenten geven een kijk op het leven, het werk en de persoonlijkheden van twee belangrijke Nederlandse componisten en verschaffen op micro-niveau inzicht in een periode die vanuit muzieksociologisch oogpunt een van de meest interessante is uit de muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw. We zien hoe twee componisten van twee verschillende generaties reageren op het serialisme, toentertijd de nieuwste doctrine van de avantgarde. Peter Schat *bejahend*, maar verre van kritiekloos. Rudolf Escher - 23 jaar ouder dan Schat - afwijzend, maar gefundeerd en genuanceerd.

Hoewel de standpunten uiteenliepen, kan achteraf aan deze periode niettemin voor beide componisten een gemeenschappelijke betekenis worden toegekend. Herhaaldelijk heeft Escher te kennen gegeven dat hij zonder de verworvenheden van het serialisme niet de *Sinfonia per dieci strumenti* of het *Quintetto a fiati* - zijn meesterwerken - had kunnen schrijven. De tijd waarin de briefwisseling zich afspeelt is dus in belangrijke mate bepalend geweest voor zijn ontwikkeling als componist. Het Zoeken van toen leidde ten langen leste tot een Vinden. Voor Schat geldt in grote lijnen hetzelfde. Zonder de op modernistische leest geschoeide leertijd bij Van Baaren, Seiber en Boulez zou hij de principes van de toonklok nooit hebben kunnen vinden, zoals hij trouwens ook zelf ooit in een programmatoelichting opmerkte.

Doordat zowel Schat als Escher in hun brieven veelvuldig blijk geven van epistolaire begaafdheid, speelt deze correspondentie zich in zekere zin af op het snijvlak tussen muziekgeschiedschrijving en letterkunde. Behalve componist was Escher immers dichter (hij publiceerde onder meer in de tijdschriften *Forum* en *Helikon*). En ook over de literaire kwaliteiten van Schat kan geen twijfel bestaan, hoewel zijn schrijfstijl zich, anders dan bij Escher, in de briefwisseling nog niet geheel heeft uitgekristalliseerd.

Alle reden dus om deze documenten filologisch op een zo consciëntieus mogelijke manier te behandelen, bijvoorbeeld zoals Marita Mathijsen dit deed in haar editie van de brieven van De Schoolmeester. In de verantwoording bij deze dissertatie geeft zij onder meer een theoretische inventarisatie van veel voorkomende problemen bij teksteditie, alsmede suggesties hoe deze het hoofd te bieden zijn. Bij mijn doctoraalscriptie *Componeren is vooruitzien: documentair-kritische editie van de briefwisseling tussen Peter Schat en Rudolf Escher uit de jaren 1958-1961*, Utrecht, 1991, diende haar proefschrift als bron van referentie voor mijn behandeling van de tekstvarianten in de brieven. De huidige uitgave is echter om praktische redenen grotendeels van deze wetenschappelijke parafernalia ontdaan. Belangstellenden worden derhalve verwezen naar de bibliotheek van het Instituut voor Muziekwetenschap in Utrecht, waar de doctoraalscriptie ter inzage ligt.

Over de uitgave

Het belangrijkste deel van deze uitgave bestaat uit de 33 brieven en briefkaarten die Rudolf Escher en Peter Schat elkaar tussen 1958 en 1961 schreven. Naar een complete uitgave van brieven inclusief de *documenten* uit deze jaren is niet gestreefd. De teksten die in het aanhangsel zijn opgenomen, dienen steeds en

uitsluitend als aanvulling op de correspondentie en ter vervollediging van het beeld. Om die reden ontbreekt in deze editie bij voorbeeld de polemiek die Peter Schat in 1960 in *Mens en Melodie* met Hendrik Andriessen voerde. Ook zijn niet alle recensies die Rudolf Escher in deze jaren schreef voor het *Algemeen Handelsblad*, noch diens programmatoelichtingen opgenomen. Met één uitzondering: de toelichtende tekst bij de Amsterdamse première van twee delen uit *Pli selon Pli*, aangezien zij een - weliswaar oppervlakkige - schriftelijke weerslag vormt van de analyses die hij samen met Boulez in november 1960 te Baden-Baden van deze compositie heeft gemaakt.

Over de brieven en de tekstredactie

Alle brieven en briefkaarten zijn in het bezit van de respectievelijke adressaat en adressant. Die van Schat bevinden zich in het Escher-archief in Amsterdam; die van Escher in het Schat-archief, ook in Amsterdam. Voor zover bekend is de correspondentie in zijn huidige vorm compleet.

De schrifturen zijn over het algemeen in goede staat, al zijn die van Escher bijna allemaal licht beschadigd door toedoen van een perforator. In een enkel geval is er van een briefkaart een hoekje afgescheurd. Waar dit gevolgen had voor de leesbaarheid was een ingreep van de editeur noodzakelijk. Op die plaatsen is de tekst in deze boekuitgave stilzwijgend aangevuld met het woord of deel daarvan dat in de betreffende context het meest plausibel was.

Ten aanzien van de rangschikking deden zich weinig problemen voor. De chronologie van de brieven viel in de meeste gevallen eenvoudig te reconstrueren aan de hand van de dateringen. Moeilijkheden in geval van niet of foutief gedateerde brieven konden met behulp van poststempels of via de inhoud worden opgelost.

Hoewel elke brievenediteur gebaat is bij een maximum aan respect voor de documenten waarmee hij of zij te maken heeft, is volledige getrouwheid aan hun uiterlijk een niet te verwezenlijken ideaal, al was het alleen al omdat een met de hand geschreven brief nu eenmaal andere eisen stelt dan een weergave daarvan in drukletters. In de woorden van Mathijsen: ‘Geen enkele editeur schrijft voor dat een lettertype gezocht moet worden dat aansluit bij het handschrift, of dat de regelovergangen en bladzijeinden van het manuscript gehandhaafd moeten blijven.’

Dat heb ik dan ook niet gedaan. Wel is gepoogd de vormgeving van de auteurs, waar zij in de brieven een duidelijke functie heeft, zo veel mogelijk na te leven. Dit verklaart bij voorbeeld de op het eerste gezicht merkwaardige

inspringingen in brief nr. 8, die het gevolg zijn van de typemachine-*Spielerei* waarmee Schat zijn mededelingen heeft verlevendigd. De aanhef boven elke brief heb ik geüniformeerd, evenals de plaats van de handtekening. Door de auteurs onleesbaar gemaakte passages zijn weggelaten, behalve op één plaats (in brief nr. 8). Daar is de tekst weer onder de doorstreping vandaan gehaald, omdat anders het daar onmiddellijk op volgende zinsdeel onbegrijpelijk zou worden. De doorgestreepte passage is aangeduid met het volgende diacritische teken: <-.....>.

Ten aanzien van de spelling zijn op plaatsen waar het om evidente fouten ging correcties aangebracht. *Van Dale's nieuw groot woordenboek der Nederlandse taal*, zevende druk uit 1950, fungeerde hierbij als toetssteen. Waar Schat en Escher afweken van de tegenwoordig geldende voorkeurspelling of zondigden tegen de ‘vereenvoudigde spelling’ zoals die op 1 mei 1947 van kracht werd, is niet ingegrepen. Onthistorisering van de documenten zou het gevolg zijn.

Eigenzinnige spellingswijzen zijn ongemoeid gelaten, een vanzelfsprekende vorm van beleefdheid jegens het ‘taal-eigen’ van de auteurs. Als Escher schrijft: ‘biezonder’, of Schat: ‘bizonder’, ‘konsekwenties’, ‘sochtends’ en ‘savonds’ heb ik de schoolmeester in mij dan ook onderdrukt. Maar ook hier zijn uitzonderingen: op plaatsen waar Schat het woord dat onmiddellijk volgt op een uitroepteken of vraagteken met een minuskel begint, heb ik ingegrepen, aangezien hij in dat opzicht niet consequent is. Bovendien was deze spellingswijze aan het eind van de jaren vijftig niet meer gebruikelijk. Verbeterd zijn ook de geografische aanduidingen, die door Schat meestal geheel in onderkast worden geschreven. De spelling van de weekdagen, door Escher altijd met een majuskel begonnen, is daarentegen ongemoeid gelaten. Voor de aliniëring en interpunctie geldt hetzelfde, tenzij er sprake was van aperte vergissingen. Afkortingen zijn meestal vervangen door de volledige woordvormen. De paginering van de brieven als door de auteurs aangegeven, is weggelaten.

Over de commentaar

De commentaar is ondergebracht in het notenapparaat en heeft een toelichtende functie. Personen, gebeurtenissen die niet algemeen bekend zijn, citaten en toespelingen, composities, taal- en grammaticale eigenaardigheden, kortom, alles wat bij de lezer vragen zou kunnen oproepen, is in noten zoveel mogelijk verduidelijkt, uitgelegd of van commentaar voorzien. Daarbij ben

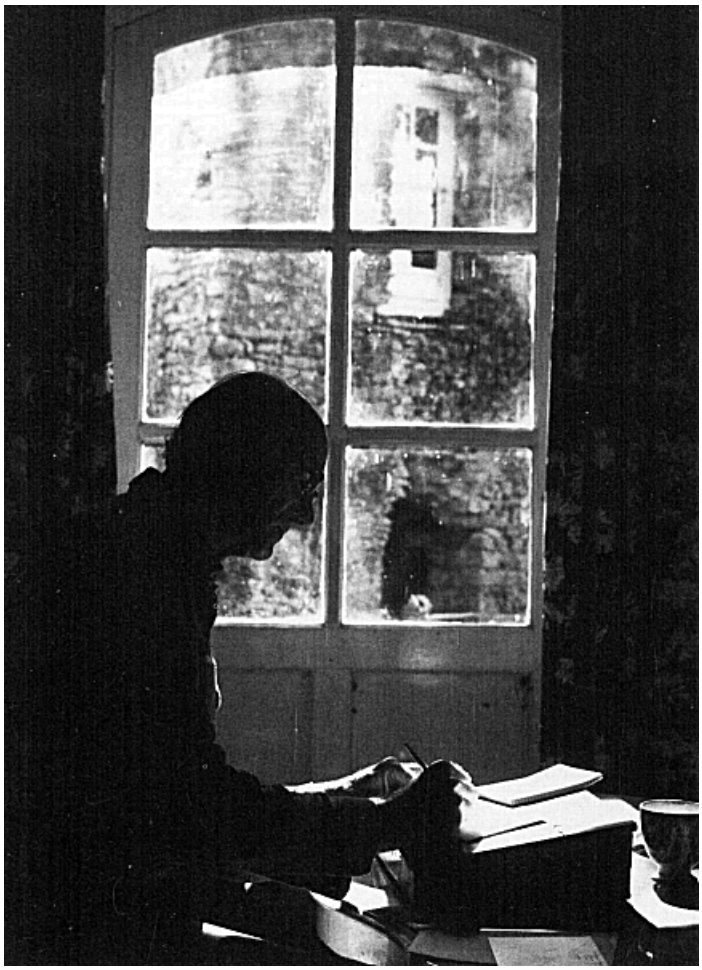
ik niet terughoudend geweest. In enkele gevallen leidde dit dan ook tot uitweidingen van enige omvang, die evenwel vanwege hun verhelderende waarde eenvoudig kunnen worden verdedigd.

De noten kwamen tot stand met behulp van drie bronnen. Onmisbaar waren de getuigenissen van Peter Schat, Beatrijs Escher-Jongert en, voor zover mogelijk, personen die in de brieven worden genoemd. Belangrijk was ook de contemporaine literatuur. Verschillende dag-, week- en maandbladen, waarvan ik met name *Mens en Melodie* wil noemen, bewezen goede diensten. Verder werd gebruik gemaakt van naslagwerken, uiteenlopend van de *New Grove Dictionary of Music and Musicians* tot Concordanties op de Bijbel. De dagbladrecensies in het aanhangsel, tenslotte, zijn ten gunste van de leesbaarheid enigszins geredigeerd.

Dankwoord

Op deze plaats wil ik allereerst mijn erkentelijkheid uitspreken aan Peter Schat en Bijs Escher, wier bereidwillige medewerking onmisbaar was voor de totstandkoming van deze uitgave. Verder een woord van dank aan Herman Paardekooper, die als archivaris van Peter Schat de helft van de correspondentie aan de vergetelheid ontrukte en daarmee, zonder het toen te beseffen, een begin maakte met wat zou uitgroeien tot dit boek. Voorts ben ik veel verschuldigd aan Leo Samama, die het project op gang heeft gebracht en mij bij de verwezenlijking ervan met een scherp wakend oog heeft bijgestaan. En tenslotte betuig ik mijn dank aan de mensen en instanties die mij bij mijn speurtocht naar details of op enige andere manier behulpzaam zijn geweest: Gielijn Escher, Wim Kok, G.L. Meinsma, Marco Nakken, Konrad Boehmer, Rob du Bois, Helene Wagenaar-Nolthenius, Willem de Ridder, Eric van Balkum, Stichting Donemus, Stichting Gaudeamus, Stichting RIM en de Bibliotheek van het Instituut voor Perswetenschappen in Amsterdam.

Erik Voermans
Utrecht, 1992



Rudolf Escher schrijvend aan zijn laatste privé-brief in een oude boerderij in de Dordogne, zomer 1979.

Historische schets: achtergronden bij de brieven

Inleiding

De periode waarin de briefwisseling tussen Peter Schat en Rudolf Escher plaatsvindt, is, op het scherpst van de snede bezien, een tijd van muzikale controverse. In een brief aan zijn echtgenote, van 20 maart 1958, brengt Escher dit in twee korte zinnen bijna terloops, maar zeer terzakedoend onder woorden: ‘Ik voel ineens hoe oud ik ben, wanneer ik met Peter Schat aan het praten ben. Ik voel me ineens “de oudere generatie” tegenover de “jongste”.’

In het tijdvak waarin dit werd geschreven, woog deze tegenstelling in het Nederlandse muziekleven zwaar. Van ‘zoals de ouden zongen, piepen de jongen’, was geen enkele sprake meer. Voor de jongeren, althans zij die zich als de avantgarde opwierpen, schreven de meeste oudere componisten in een ouderwets idioom en omgekeerd werd de muziek van de jeugd gezien als ‘rondtobben in de schemerige gebieden van het Schoenbergianisme’ (Wouter Paap, 1956), waar weinig heil van werd verwacht.

De botsing van muzikaal-esthetische standpunten was er een van fundamentele aard en wordt, althans tot op zekere hoogte, gepersonifieerd door de beide briefschrijvers. Hoewel men Escher ernstig tekort zou doen door hem zonder reserve als woordvoerder van het ‘traditionalistische kamp’ te beschouwen, is er evenwel veel voor te zeggen hem die rol tòch toe te bedelen. Immers, nagenoeg als enige van zijn generatie maakte Escher diepgaande studie van de avantgardemuziek en haar technieken en wist derhalve van de hoed en de rand. Hij bleef zich niettemin categorisch verzetten tegen de anti-tonale dogmatiek van de seriële techniek, waarbij hij zijn meningen altijd van krachtige argumenten voorzag, gestoeld op kennis van zaken.

Door de felheid waarmee de discussies in de jaren vijftig en daarna bij tijd en wijle oplaaiden, zou de indruk kunnen bestaan dat de muzikale controverse

tussen ‘oud’ en ‘jong’ in Nederland na de tweede wereldoorlog plotseling uit het niets ontstond. In werkelijkheid had zij ruim drie decennia eerder vrijwel onmerkbaar wortel geschoten. Ik doel op de atonaliteit zoals die door Arnold Schönberg in 1909 (de vrije variant) en 1923 (de gebonden, streng geordende variant: de twaalftoontechniek) was geïntroduceerd. Zijn revolutionaire daden waren voor het Nederlandse muziekleven toen echter vooralsnog van ondergeschikt belang.

Generaliserend gesproken stonden de eerste decennia van deze eeuw in Nederland nog in het teken van componisten die zich hadden ontwikkeld en waren geschoold in de traditie van de laat-romantiek en haar uitlopers. Deze traditie had aanvankelijk nog een zeer op het Duitse muzikale erfgoed gerichte klank. Dat gold voor Bernard Zweers tot en met Alphons Diepenbrock en Jan van Gilse, die, ondanks evidente individuele verschillen in toonspraak allen een idioom hanteerden dat zich ergens tussen Johannes Brahms en Richard Strauss bevindt. Met Daniël Ruyneman, Matthijs Vermeulen, Willem Pijper en Alexander Voormolen als belangrijkste representanten kreeg de Middeneuropese hegemonie in de Nederlandse toonkunst in het tweede decennium van deze eeuw onder invloed van de muziek van Debussy, Ravel, Roussel en Fauré een belangrijke Franse tegenhanger.

Van de vier eerdergenoemde Nederlanders was Willem Pijper (1894-1947) de belangrijkste figuur, zo niet als componist, dan toch als pedagoog. Hij had in de loop der jaren talrijke leerlingen opgeleid, waaronder Bertus van Lier, Guillaume Landré, Piet Ketting, Karel Mengelberg, Hans Henkemans, Henriëtte Bosmans en Rudolf Escher, die in sommige gevallen ook op hun beurt weer naam maakten, al wordt hun muziek, op een enkele uitzondering na, nauwelijks meer uitgevoerd.

Kees van Baaren

Eén naam ontbreekt nog in dit rijtje: Kees van Baaren. Van Baaren studeerde als enige Nederlandse componist in de jaren twintig in Berlijn, waar hij in aanraking kwam met Schönbergs dodecafonische theorieën. Een ontmoeting in Berlijn in 1929 met Willem Pijper, die als lid van de internationale jury aanwezig was bij het zevende festival van de *International Society for Contemporary Music*, maakte echter zo veel indruk op hem, dat hij besloot naar Nederland terug te keren om bij Pijper in Rotterdam te gaan studeren. Een wonderlijke speling van het lot, althans in retrospectief, want Van Baaren zou zich later ontpoppen als de belangrijkste katalysator van de controverse

tussen de oude en de jongste generaties componisten, die in feite scharniert om de figuur Arnold Schönberg als aartsvader van Tweede Weense School.

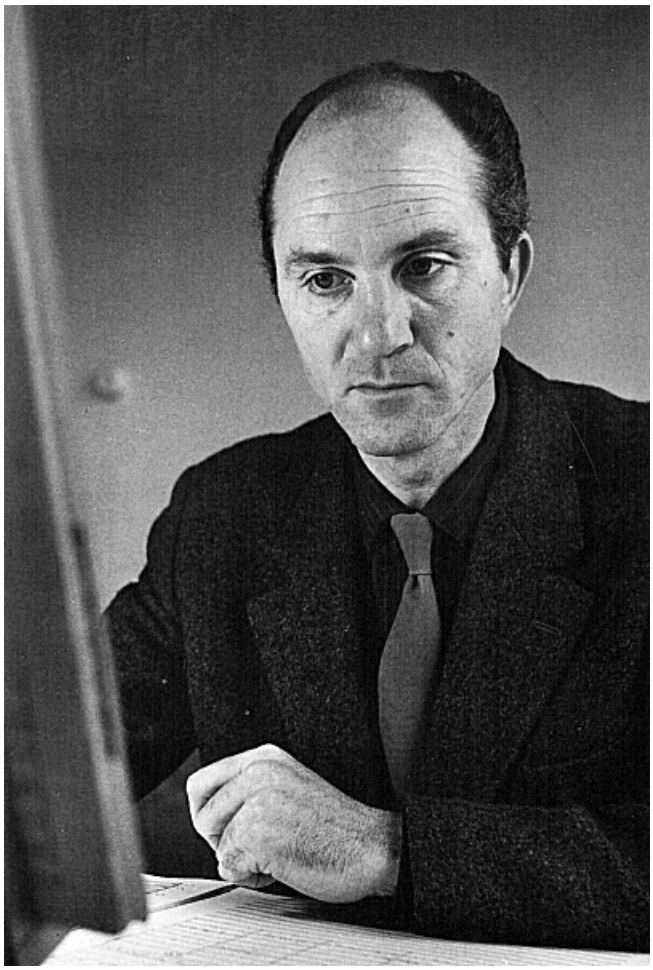
Van het belang van Schönbergs ideeëngoed was men in Nederland, bij monde van de belangrijkste critici en muzikale woordvoerders Matthijs Vermeulen en Willem Pijper, niet overtuigd. Pijper zag de twaalftoontechniek als een zijpad in de muziekgeschiedenis, een afwijken van de hoofdweg. Hij beschouwde haar als 'in wezen destructief': 'Iemand als Schoenberg heeft slooperswerk verricht, de gastvrije herberg "In den suyveren Drieklank" ligt in puin. Wanneer echter de timmerlieden en metselaars komen, mogen de sloopers gaan. En Schoenberg heeft niet getoond dat hij eenig spoor van aanleg voor op-bouwer zou bezitten.'[1]

Vermeulen op zijn beurt vond Schönbergs muziek te intellectualistisch, te cerebraal en te weinig artistiek, zij het dat hij grote bewondering had voor zijn drang om nieuwe horizonten te verkennen - en zichzelf in dat opzicht zelfs als zijn 'leerling' beschouwde.[2] Tegen de twaalftoontechniek bleef Vermeulen evenwel zijn leven lang bedenkingen houden, getuige een opmerking als: '[...] wie zich een paar dagen wil dresseren in het uitvinden van twaalftonige series, zal ontdekken dat die techniek niet verder reikt dan de kindsheid.'[3] Het mag dan ook nauwelijks verbazing wekken dat Schönbergs verblijf in Zandvoort van oktober 1920 tot en met maart 1921 nauwelijks rimpelingen veroorzaakte in de Nederlandse vijver van muzikale gezapigheid en dat er over zijn muziek lange tijd voornamelijk in negatieve zin werd gesproken.

Maar niet door Kees van Baaren. Hij voelde zich al in zijn Berlijnse jaren aangetrokken tot de muziek van de Oostenrijkse componist en vooral van diens leerling Alban Berg, omdat hij hun muzikale ideologie - namelijk: het hiërarchisch systeem van de tonale muziek is uitgeput en derhalve aan vervanging toe - herkende als de zijne. Voordat hij bij Pijper in de leer ging had hij dan ook reeds in Berlijn de eerste aanzetten tot twaalftooncomposities gemaakt, hoewel hij pas decennia later, in 1952, met het *Septet* zijn eerste werkelijk dodecafonische werk zou schrijven.

Over de leertijd van Van Baaren bij Pijper en de jaren daarna is weinig bekend. Wel weten we dat Van Baaren in 1933 'opnieuw begon', al zijn werk van voor die tijd vernietigde, vervolgens weinig componeerde en in 1936 tenslotte helemaal stilviel. Deze periode van compositorische inactiviteit zou tien jaar duren. Na de oorlog pakte hij de draad weer op en schreef onder meer een *Sonatine* voor piano (1948) en de cantate *The Hollow Men* (1948-55),

Peter Schat, Utrecht 1956.



Rudolf Escher in 1958.

waarin, net als in het *Trio* uit 1935-36, op beperkte schaal gebruik werd gemaakt van de twaalftoontechniek.

Het *Septet* (1952) maakte Van Baaren in één klap tot de ‘modernste componist van Nederland’. In dat werk zette hij een beslissende stap in de richting van de dodecafonie, waarin geen van zijn generatiegenoten (met wellicht als enige uitzondering de Webern-leerling Matty Niël) hem volgde. Wel hadden componisten als Hendrik Andriessen (vanaf zijn *Symfonische Etude* uit 1952) en iets later ook Guillaume Landré in enkele van hun composities totaal-chromatische vormen van melodiek gebruikt, enigszins op een manier die aan Frank Martin doet denken. Maar hun omgang met twaalftoon*principes* bleef uiterst schroomvallig.

En terwijl de twaalftoontechniek in de jaren vijftig door toedoen van Kees van Baaren, in zijn hoedanigheid van leraar voor compositie, langzaam en op bescheiden schaal in Nederland terrein won, was de avantgarde alweer enige jaren bezig met de uiterste consequentie van de dodecafonie: het serialisme. Bij deze techniek bleef de ordening van het muzikale ‘materiaal’ met behulp van reeksen niet louter beperkt tot de melodische en harmonische structuur, maar werd zij uitgebreid naar alle mogelijke bouwstenen van een compositie: het ritme, de klanksterkte, de tijdsduur, de manier van aanslag, de richting van de klank bij een ruimtelijke opstelling der musici en wat al niet. In Europa vond het serialisme ingang door de katalyserende werking van Olivier Messiaens piano-etude *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), die eerst Pierre Boulez en kort daarna Karel Goeyvaerts, Karlheinz Stockhausen, Jean Barraqué en Henri Pousseur inspireerde tot een objectiverende en hyperconstructivistische wijze van componeren.

In Nederland waren Ton de Leeuw (1926), getuige zijn *Eerste Strijkkwartet* (1957-1958), en Otto Ketting (1935) met zijn *Due Canzoni* (1957) de eersten die zich in het serialisme verdiepten, onmiddellijk gevolgd door Louis Andriessen, Jan van Vlijmen en iets later Peter Schat, veelzeggend genoeg alle drie leerlingen van Kees van Baaren, die zich als directeur van en compositiedocent aan de conservatoria in achtereenvolgens Utrecht en Den Haag nadrukkelijk als de grote wegbereider van het modernisme ontpopte.

Peter Schat en het Nederlandse muziekleven

Aan het reguliere Nederlandse concertleven ging dit alles vooralsnog volledig voorbij. Wel was er meer dan ooit in deze eeuw aandacht voor Nederlandse muziek op de programma's van de orkesten. Bij 's lands trots, het Concertge-

bouworkest bijvoorbeeld, klonken in de periode 1957-1961 herhaaldelijk werken van Henk Badings, Lex van Delden, Alphons Diepenbrock, Marius Flothuis, Géza Frid, Jaap Geraedts, Hans Henkemans, Guillaume Landré, Bertus van Lier, Marius Monnikendam en Léon Orthel, niet toevallig allen componisten die schreven in een behoudend, op tonale leest geschoeid idioom.

Enkelen van hen, met name Van Delden en Landré profileerden zich daarnaast nadrukkelijk als het Nederlandse muziekestablishment, dat niet geneigd was zichzelf te verwaarlozen als het ging om compositie-opdrachten of prestigieuze uitvoeringen. Vooral dit laatste zat enkele leden van de jongste generatie componisten in toenemende mate dwars, te meer daar zij zelf bij de gerenommeerde ensembles vooralsnog weinig kans maakten op een concertprogrammering.

Eén van hen was Peter Schat (1935), een overtuigd beoefenaar van de compositiemethodes zoals deze door de Tweede Weense School waren geïntroduceerd en door de meeste vakgenoten van gevorderder leeftijd werden verguisd. De uitvoering van Schats eerste dodecafonische compositie, een *Strijkkwartet* (1954), tijdens de Gaudeamus Muziekweek van 1956 vermocht dan ook geen golven van enthousiasme te ontlokken aan de pen van Wouter Paap, die zich in deze tijd als woordvoerder van de oudere garde opwierp:

> Op dit Eigen-werken-concert [deden drie 21-jarigen] hun intrede: Peter Schat, Jan van Vlijmen en Otto Ketting. [...] Terwijl men op ‘Gaudeamus’ tot nu toe opmerkelijk veilig langs de ‘Zwölftönerei’ heenkwam, bleken de 21-jarigen opeens reeksen-apostelen te zijn. [...] Als anti-atonalist valt het mij uiteraard moeilijk mij een indruk te vormen omtrent het waarlijkscheppend talent van muziekstudenten, die rondtobben in de schemerige gebieden van het Schoenbergianisme. Zij boren zich in de klank, maar komen aan de muziek niet toe. Otto Ketting lijkt mij geen blijvertje voor de atonale school. Hij springt met dit stelsel in zijn *Komposition mit zwölf Tönen* [...] met een melodische lust rond, welke in het oog der orthodoxe reeks-aanhangers zeer laakbaar moet zijn. Hij is op de goede weg. Op het stoppelveld van het *Strijkkwartet* van Peter Schat ontwaarde ik enkele sprietjes groen, die mij hoop voor zijn toekomst geven. Ergens in hem schuilt de geboren componist.

Bij gebrek aan uitvoeringsmogelijkheden elders waren de muziekweken van de Stichting Gaudeamus voor Peter Schat en andere jonge componisten van groot belang. Elk jaar, in de eerste week van september, hadden zij daar een kans hun composities te toetsen aan de akoestische werkelijkheid in de vorm van een uitvoering op een behoorlijk niveau. De componisten stuurden hun werk in en een jury besliste vervolgens welke inzendingen door de ensembles konden worden ingestudeerd. Aan het meest geslaagde stuk werd bovendien een prijs toegekend.

Voor Peter Schat betekenden de Gaudeamusweken in die jaren niet alleen een eerste erkenning voor zijn compositorische kwaliteiten, maar ook een mogelijkheid om zijn naam te vestigen. Dat gebeurde al vrij snel, want reeds in 1954, nog in Schats studietijd, werd zijn eerste compositie bij Gaudeamus uitgevoerd: de *Passacaglia en fuga* voor orgel. Daarna was hij tussen 1956 en 1963 elk jaar (met uitzondering van 1961) van de partij.

In 1956 klonk in de 'Nationale Muziekweek seizoen 1956/57' zijn *Strijkkwartet*. Van dit in oorsprong vierdelige kwartet handhaafde Schat later alleen het eerste deel. Samen met een nieuw tweede deel werd het werk omgedoopt in *Introductie en adagio in oude stijl*. Tijdens de 'Internationale Muziekweek 1957' deelde hij de AVRO-prijs (250 gulden groot)[4] voor zijn *Septet* voor fluit, hobo, basklarinet, hoorn, cello, piano en slagwerk met Otto Ketting en diens *Passacaglia* voor orkest. In 1958 werd tijdens de 'Eerste Benelux Muziekweek' het *Trio*, voor fluit, hobo en fagot ten doop gehouden. De 'Internationale Muziekweek 1959' bracht twee premières: het *Octet* voor fluit, hobo, klarinet, fagot, hoorn, twee trompetten en trombone en *Mozaïeken*, gespeeld door het Radio Kamerorkest onder leiding van Roelof Krol. Een jaar later, tijdens de 'Internationale Muziekweek 1960' klonk de eerste uitvoering van het *Concerto da camera*. Op de zogenaamde 'reisconcerten', waar uitvoerende musici in den lande concerteerden met een programma dat bestond uit werken van componisten die zich bij de stichting Gaudeamus hadden aangesloten, speelde Ton Hartsuiker op 30 januari 1960 in Zwolle de première van Schats *Inscripties* voor piano. In 1962 werd *Entelechie 2* uitgevoerd en in 1963 dong een band met daarop *Dansen uit het Labyrint* mee naar de Gaudeamusprijs.

De kennismaking

Voor Peter Schat was het jaar 1957 in meerdere opzichten van bijzondere betekenis. Het was niet alleen het jaar waarin hij de AVRO-prijs won voor het *Septet* en zijn pianostudie bij Jaap Callenbach aan het Utrechts Conservatorium

afsloot (met onder meer Moessorgsky's *Schilderijen van een tentoonstelling* en het *Derde Pianoconcert* van Beethoven), maar ook waarin zijn ouders, broers en zussen naar Californië emigreerden en hijzelf in dienst moest.

Schat werd als rekruut, lichting 57-4, bij de verbindingstroepen in Ede gestationeerd, waar hij twee maanden later op de officiersopleiding terecht kwam. Maar de kadaverdiscipline stuitte bij de Utrechtse soldaat op verzet, deels uit dwarsheid, deels uit principiële religieuze overwegingen. Dit leidde tot conflicten tussen de dienstplichtige en het kader, dat tot 'disciplinaire maatregelen' besloot. Schat werd overgeplaatst naar een psychiatrische legerkliniek op humanitaire grondslag, gelegen in de bossen bij Austerlitz. Van december 1957 tot februari 1958 werd daar in alle rust en vrijheid aan 'gedragsaanpassing' gewerkt. Terugkijkend noemt Schat deze periode een 'mooie tijd', omdat er in de kliniek veel mocht en weinig hoefde, en omdat er zich onder de 'patiënten' opvallend veel personen van artistieken bloede bleken te bevinden (gelijktijdig met hem zaten daar J. Bernlef en Hans Croiset).

Eenmaal terug in Ede kreeg Schat weer te maken met het geestdodende kazerneleven in zijn volle omvang. Maar er was licht in de duisternis. Vlak na het verblijf in Austerlitz ontmoette hij een collega-componist, die in een boshuisje in Bennekom verbleef: Rudolf Escher. Hoe en waar Schat Escher leerde kennen, ligt verhuld in de nevelen van de tijd. Duidelijk is wel dat Schat verschillende malen een bezoek heeft gebracht aan 'De Schuilhoek', het huisje waar Escher in de jaren 1956-1958 regelmatig verbleef, bij gebrek aan een rustige plaats om te componeren. Wanneer Schat voor het eerst op zijn scooter naar Bennekom reed, is ook niet meer na te gaan, maar te oordelen naar de afstandelijke toon waarop Escher in een brief (gedateerd 5 februari 1958) aan zijn echtgenote melding maakt van één van die bezoeken, en gezien het feit dat Schat tot half februari in Austerlitz vertoefde, kan het moment van eerste ontmoeting niet ver aan de brief zijn voorafgegaan:

> [...] Had gisteren een uitvoerig gesprek met Schat over compositietechniek. Hij liet een cantate zien, op gedichten van Achterberg:[5] volledig onzing- en onspeelbaar... Hij weet dat ook. Eén gewriemel van 12-toon-reeksen. Toch is hij volstrekt niet morbide, integendeel, veel 'gezonder', en normaler dan ik etc. etc. Vreemd, vreemd.

Ondanks, of wellicht dankzij hun tegengestelde persoonlijkheden (Schat: open, extravert, cholerisch - Escher: gesloten, introvert, bedachtzamer) en

uiteenlopende muzikale esthetiek, bleken beiden het goed met elkaar te kunnen vinden. Al lijkt hun vriendschap aanvankelijk te zijn ingegeven door een wederzijdse behoefte aan contact gedurende tijden van betrekkelijke eenzaamheid, waarin Schat worstelde met het grauwe kazerneleven en Escher met de verlamming van een creatieve impasse die hem bij tijd en wijle wanhopig stemde.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat er een correspondentie op gang kwam nadat Escher ‘De Schuilhoek’ had verlaten om zich weer bij zijn gezin in de Amsterdamse Teniersstraat te voegen in verband met een op handen zijnde verhuizing. Voor Schat waren Eschers oprechte belangstelling voor zijn levensomstandigheden en de gesprekken over ‘het vak’ en religie immers zeer waardevol. Niet voor niets zou hij achteraf de tijd van de bezoeken aan Escher in het boshuisje en aan Amsterdam in 1958 als de meest intense periode van hun kameraadschap kenschetsten. Voor Escher op zijn beurt werkte het contact met een representant van de jongste generatie componisten inspirerend, maar er speelde ook een zeer persoonlijk element mee. Een brief die hij vanuit ‘De Schuilhoek’ aan zijn echtgenote schreef op 25 februari 1958 licht dit alles toe:

> [...] Gisteren-avond - ik had de gordijnen opzettelijk open gelaten - kwam Peter Schat al om half zeven aan, niet op de scooter, gewoon op de fiets, nat en wel. Hij is tot over elven gebleven. Het is een buitengewoon openhartige, eerlijke jongen, die zeker bij jou ook in de smaak zal vallen. Er is niets would-be bij en juist daarom is voor mij bijvoorbeeld zijn enthousiasme voor het ‘Gesang der Jünglinge’ van Stockhausen interessant. Vooral zijn argumentatie; ik begrijp die wel. Hij heeft drie maanden in een soort psychiatrische legerkliniek bij Austerlitz gezeten. Wat hij me daarvan verteld heeft is behalve boeiend ook verschrikkelijk. [...] Hij is verleden Donderdag pas teruggekeerd en ze hebben hem nu uit de opleiding genomen en een administratief baantje gegeven. Maar z'n geweten laat hem niet met rust. Hij heeft op het punt gestaan alsnog dienst te weigeren, maar daarvan hebben ze hem blijkbaar toch afgebracht. Ik heb hem dat ook afgeraden. De represaille-maatregelen die dàn genomen worden zijn niet mis, behalve een jaar langer dienen. Vóór hij naar dat hospitaal ging had hij een geweldige ruzie met z'n luitenant, die hem toeschreeuwde: ‘ze moesten je doodranselen’... En zo'n vent mag vrij rondlopen. Een misdadig instituut. [...] Merkwaardig is ook zijn oprechte gelovigheid, zo diametraal tegenovergesteld aan dat gladde, geöliede geloof der roomsen.

> Wanneer ik merk hoe zo'n jonge man - natuurlijk wars van alle dogmatiek - werkelijk worstelt om zijn geloof en heel af en toe het woord god als een voor hem geldende realiteit gebruikt, ervaar ik weer dat het protestantisme inderdaad superieur is aan de roomsheid. Het irriteert mij bij hem heel niet, het is echt. Je begrijpt dat dit wel weer een biezondere ervaring voor mij is. Ik ben blij dat ik wat helpen kan. Hij heeft het ontzettend moeilijk. En aan het feit dàt ik wat geven kan, merk ik dat er in mij toch iets veranderd moet zijn. Nog verleden jaar om deze tijd had ik het niet kunnen doen, niet echt, niet werkelijk, ik had het mij maar verbeeld.
> Als nou de muziek ook maar terug wou keren, o verdomme, als die maar terug wou komen, niet zo'n beetje en schoorvoetend, maar met grote ruisende vleugelslagen. Maar alles wat ik probeer en wat mij invalt, komt mij voor al gebruikt te zijn, al belast met eeuwen en eeuwen traditie. *Dit* begrijp ik van al die verbeten zoekers naar *nieuwe* mogelijkheden verschrikkelijk goed, om het even of ze het zoeken via de dodecafonie of via de electrofonische middelen + reeksentechniek: het gevoel dat ze die loodzware belasting van historiciteit willen afschudden. Natúúrlijk doen ze dat, die jonge zoekers in hun 'privilege of youth', met 'that simple and arrogant optimism which takes for granted that nothing can go wrong with it' (The deluge at Norderney[6]). Misschien gaat alles wel wrong, wie weet het? We leven op een Noodlots-punt in de geschiedenis, niet alleen in de geschiedenis der kunsten. Maar ik sta aan hun kant, dat weet ik nu. Wel kritisch, maar zonder bij voorbaat een spottende houding aan te nemen.

En in een andere brief aan zijn echtgenote, geschreven in Bennekom op 20 maart 1958, brengt hij de oorsprong van zijn crisis onder woorden:

> Ik voel ineens hoe oud ik ben, wanneer ik met Peter Schat aan het praten ben. Ik voel me ineens 'de oudere generatie' tegenover de jongste. Bij hem precies hetzelfde enthousiasme over de twaalftoon-muziek als mijn enthousiasme voor Debussy en Ravel. Tóen meende ik, dat daar op voortgebouwd zou kunnen worden. Ik weet natuurlijk allang, dat dit niet kan. Maar ook het geloof, dat ik voort kan gaan op de werken die ik schreef, een geloof dat ik tien jaar geleden nog bezat, - heb ik niet meer. Vandaar mijn impasse. De Westersche muziek *is* harmonisch inderdaad uitgeput, tenvolle.
> Schat gaat van Maandag tot Woensdag naar Keulen, waar de radio drie premières geeft van gewone en electronische muziek. Als ik geld had

gehad, was ik mee gegaan. We zitten hier in Holland in een onwelriekend slop. Ik wil daar uit; ik ben nog net niet oud genoeg om verkalkt te zijn en ik móet voor mezelf uitmaken wat mijn plaats is in het huidige bestel van muzikale creativiteit. Dat is, wat mij dag en nacht bezig houdt, met de pen in de hand en lezend, onderzoekend. Schat bracht eergisteren (we hebben toen weer tot laat in de nacht geboomd) een gloednieuwe partituur van de oude Igor mee, Agon. Heel vreemd en volkomen eigen en verschrikkelijk knap gemaakt. Alweer: muziek? Ik betwijfel het, maar de souplesse van Strawinsky vind ik toch bewonderenswaardig.

1958: Het begin van de briefwisseling

Toen het gezin Escher aan het einde van maart 1958 naar het Singel in Amsterdam verhuisde, was het voorgoed voorbij met Schats bezoekjes aan ‘De Schuilhoek’. In het nieuwe pand kon Escher een eigen werkkamer inrichten, zodat het boshuisje niet langer noodzakelijk was. In mei schreef Schat een brief aan Escher. Het zou het begin zijn van een grofweg vier gebeurtenisrijke jaren omvattende briefwisseling.

In muzikaal opzicht stond het jaar 1958 wat Peter Schat betrof in het teken van voortgezette dodecafonische verkenningen. Dit leidde tot composities als de *Sélections sérièlles*, twee elementaire twaalftoonwerken voor respectievelijk fluit (opgedragen aan Ernst Vermeulen) en hobo (opgedragen aan Frank Minderaa), *Vijf variaties voor piano*, met een sterk aan Schönberg verwante expressie, en het *Trio*, voor fluit, hobo en fagot (opgedragen aan Ton de Leeuw), alle drie werken die thans niet meer op de officiële werkenlijst voorkomen.

Het *Trio* werd uitgevoerd tijdens de Gaudeamus Muziekweek, waar Schat in contact kwam met de Engels-Hongaarse componist en pedagoog Mátyás Seiber, die evenals in 1957 op een voor iedereen inspirerende en door iedereen geprezen wijze discussies voorzat en analyse-sessies leidde. Seiber resideerde in Londen en gaf daar ook les. Deze combinatie was voor Schat buitengewoon aantrekkelijk, want behalve een liefde voor de Engelse hoofdstad voelde hij ook de behoefte aan een wat meer traditionele scholing, die een aanvulling zou kunnen zijn op de leertijd bij Van Baaren. Hij sprak met Seiber af dat hij medio oktober van het volgende jaar naar Engeland zou afreizen, althans indien het stipendium dat met dit doel bij het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen was aangevraagd doorgang zou vinden.

Een belangrijk moment in de nog prille carrière van Schat was de selectie van het *Septet* voor blazers, cello, piano én slagwerk voor het 32e muziekfesti-

val van de *International Society for Contemporary Music* in Straatsburg. Dit was de eerste keer dat zijn muziek in een groter internationaal kader tot klinken kwam en de uitverkiezing betekende erkenning van zijn compositorisch talent. Schat kreeg dan ook zonder veel moeite toestemming van zijn militaire superieuren het festival in de Franse plaats te bezoeken. Aangezien ook Rudolf Escher het plan had opgevat naar Straatsburg te gaan, in de functie van free-lance criticus van het *Algemeen Handelsblad*, lag het voor de hand dat zij gezamenlijk zouden reizen. Het werd een door tegenslag gekenmerkte tocht, door Escher beschreven in een brief aan zijn echtgenote (zie pagina 115).

1959: Schat in Londen

Het jaar 1959 stond voor Schat in het teken van veranderingen. In augustus werd hij vervroegd ontslagen uit militaire dienst, hij beëindigde zijn leertijd bij Kees van Baaren met *Mozaïeken* voor orkest en vertrok in oktober naar de overzijde van het Kanaal, naar Mátyás Seiber.

Mozaïeken is in een aantal opzichten een typisch *Lehrstück* en derhalve één van Schats minst karakteristieke stukken. Getuige het efficiënte gebruik van beperkt notenmateriaal in combinatie met een transparante, heterogene instrumentatie is hier duidelijker dan in enig ander werk in zijn oeuvre te horen hoe de ontdekking van de muziek van Schönbergs leerling Anton Webern zijn sporen heeft nagelaten. Voor Ton de Leeuw was dit destijds aanleiding voor stevige kritiek, die werd gepubliceerd in *Sonorum Speculum*. Hij noemt Schat weliswaar ‘the most dynamic personality of all the younger musicians here’, spreekt van een ‘apparently effortless, swift development’, maar vindt toch dat hij al te zeer open staat voor invloeden van buitenaf: ‘[...] his work is a reflection of the successive contacts he has had with other composers and styles. It shows that, so far, his musical idiom is not an independently acquired accomplishment. Is one, however, justified in demanding this of a composer, barely 24 years of age? That is the question. [...] At the moment Schat is studying with Mátyás Seiber: will this inaugurate a new phase?’[7]

Het antwoord op die vraag is niet zo gemakkelijk te geven, want Seibers invloed op de muziek van Peter Schat uit die periode laat zich moeilijk concreet maken. Niettemin kan worden vastgesteld dat de componist Schat pas in zijn Londense tijd werkelijk tot volle wasdom is gekomen. Vanaf die tijd bezitten de werken die hij schrijft een zeer eigen idioom dat wordt gekenmerkt door een aan het expressionisme verwante, vrijgevochten, extraverte

lyriek en een innemende neiging tot theatraliteit, die ook in de puur instrumentale werken de kop opsteekt. Zo schrijft Schat in het *Octet* (1958) en in het pianowerk *Inscripties* (1959) voor de eerste keer improvisatorische acties van de musici voor, een techniek die later in *Improvisations and Symphonies* (1960), het *Sextet* (1960) voor de *Mood Engineering Society*, maar vooral in een 'actiepartituur' als *First essay on electrocution* (1966) verder zou worden uitgewerkt.

In Engeland bezocht Schat talloze concerten en, belangrijker, hij ontdekte er het muziektheater. 'Opera is mieters', schreef hij aan Escher vanuit zijn Londense kamer aan de Carlingford Road. Hier rijpten ook de eerste plannen voor een eigen opera, maar uiteindelijk zou het nog tot 1965 duren voordat Schat zijn eerste muziektheaterwerk zou voltooien (*Labyrint*).

Bij Seiber werkte Schat vooral aan oefeningen in het traditionele contrapunt. Twee keer per maand reed hij per scooter naar Camden Town, waar zijn leraar woonachtig was. In de resterende tijd werd er vooral gecomponeerd. Schat schreef in Londen, tussen oktober 1959 en de zomer van 1960, vier composities, waarvan drie van een wat grotere omvang. De eerste was *Cryptogamen* voor bariton en orkest, waaraan hij vrijwel direct na aankomst in Engeland was begonnen. Met de voltooiing van dit werk ging eindelijk de lang gekoesterde wens in vervulling een tekst van Achterberg op muziek te zetten. Daarnaast schreef hij *The Fall* op een tekst van James Joyce (uit *Finnegans Wake*) voor koor a cappella, en het *Concerto da camera* voor kamerorkest, zijn eerste aanzet tot een totaal-seriële compositie.

1959: Escher, serialisme en elektronica

Ook Rudolf Escher verdiepte zich in het serialisme, zij het meer als theoreticus dan als componist. Hij analyseerde partituren om de nieuwste technieken te doorgronden en las daartoe onder meer verhandelingen in *Die Reihe* en de *Darmstädter Beiträge*, tijdschriften die nauw voeling hielden met de nieuwste ontwikkelingen op compositorisch terrein. Afgaande op het commentaar dat hij in de marges van zijn exemplaren van *Die Reihe* schreef, wisselde het leesgenot dat hem ten deel viel sterk. Zeer te spreken was hij echter over het essay van linguïst Nicolas Ruwet, getiteld *Von den Widersprüchen der seriellen Sprache*: 'Zeer belangrijke beschouwing. Maar het sluitstuk: het *verband tussen tonaliteit en hoorfysiologie* ontbreekt ook hier weer!', noteerde hij onder het artikel. In later jaren zou Escher hier zelf uitgebreid studie van maken. Tijdens zijn docentschap aan het Instituut voor Muziekwetenschap in Utrecht, van 1964 tot 1977, deed hij audiologisch grondslagenonderzoek naar

de essentialia van het menselijk gehoor in relatie tot muziek. Dit bracht hem uiteindelijk tot de conclusie dat de auditieve perceptie van de hersenen en het oor van nature een tonale ‘vooringenomenheid’ heeft en dat a-tonale muziek in die zin tegen de natuurlijke dispositie van het gehoor indruist.

Maar zover was het in 1959 nog niet. Het was het jaar waarin Escher zich tijdelijk ontworstelde aan de impasse die hem het componeren al enige tijd bemoeilijkte en die achteraf is te beschouwen als de overgangstijd naar een ‘tweede periode’ in zijn artistieke ontwikkeling, die niet los kan worden gezien van zijn uitvoeringe studie van de toenmalige avantgarde-muziek.

In 1958 had Escher een opdracht van het Nederlands Studenten Orkest aanvaard, die leidde tot de *Tweede Symfonie*. Dit werk is in veel opzichten een muzikale blauwdruk van de verwarring waarin de componist in deze jaren verkeerde. Hierdoor lijdt het stuk aan een zekere mate van krampachtigheid en overspannenheid, die soms evenwel een ontroerende uitwerking blijkt te hebben. Nergens krijgt het Zoeken zo duidelijk gestalte als in het bijna stilstaande derde deel, waarin Escher zich voor het eerst op het pad van de dodecafonie heeft begeven. De symfonie werd over het algemeen gunstig ontvangen, al bleef de componist zijn twijfels houden of het NSO in staat zou zijn het werk werkelijk ‘recht te doen wedervaren’.

Over de opvoeringen in maart 1959 van *Hylas, muziekspel voor jeugd* was Escher veel minder te spreken. Hij had *Hylas* geschreven voor leerlingen van het Montessori Lyceum in Amsterdam, van oudsher een broedplaats van artistiek talent. Hoewel het muzikale aandeel van de musicerende leerlingen boven verwachting goed bleek, toonde de enscenering zich een falikante mislukking. Escher, met zijn scherpe zelfkritische blik, achtte ook het libretto bij nader inzien te weinig dramatisch, bestempelde het kunstwerk dientengevolge als niet geslaagd en trok het niet lang daarna terug. Losse instrumentale nummers uit het muziekspel werden later met elkaar gecombineerd tot *Hylas*, een vierdelige *suite voor jeugdorkest*.

Maar de maand maart bracht niet alleen vervelende dingen. De bestaande gevoelens van onvrede werden naar de achtergrond gedrongen door twee uitvoeringen van de *Hymne du Grand Meaulnes* door het Concertgebouworkest onder leiding van een nog zeer jonge Bernard Haitink. Daarnaast werd aan Escher de Prof. van der Leeuwprijs toegekend - ten bedrage van 3000 gulden - voor het sextet *Le Tombeau de Ravel* (uit 1952, gereviseerd in 1959).

Nieuwsgierig naar en geïnspireerd door de nieuwste ontwikkelingen besloot Escher in 1959 ook de stap naar de elektronische muziek te zetten. ‘Ik

Bakkerij Schat Abstede aan de Utrechtse Abstederdijk in haar gloriedagen.

Peter Schat, Utrecht 1959.

ben nu zover dat ik me ook wel in dat avontuur wil storten', schreef hij aan Schat. Hij zocht contact met dr. ir. Wim Kok, die aan de Technische Hogeschool in Delft een studio had opgezet en daar gedurende enkele jaren colleges gaf. Bij hem (en anderen) volgde Escher later dat jaar lessen in elementaire geluidsmechanica, electro-fysica en klanktechnologie en experimenteerde daarnaast met klanken. Dit gebeurde onder de hoede van Jaap Spek, op het gebied van de elektronische muziek een van de meest vooraanstaande figuren in Nederland. Later zou Spek als assistent van Stockhausen in de studio van de Westdeutsche Rundfunk gaan werken.

Voordat de daadwerkelijke exploratie van onbekende klankwerelden een aanvang nam, kreeg Escher in augustus 1959 opnieuw een opdracht. Ditmaal voor een strijktrio, dat bij het afscheid van ir. Roelof Vermeulen bij Philips in oktober ten gehore zou moeten worden gebracht. Zeer tegen zijn gewoonte in nam Escher de haastklus aan, al betekende dit dat hij de Gaudeamusweek in september links moest laten liggen. En dat terwijl daar twee nieuwe stukken van Peter Schat zouden worden uitgevoerd die hij graag had willen horen. Het *Trio à cordes* kwam tijdig af, waarmee gezegd wil zijn dat Eschers naam als een uiterst langzaam werkende componist niet altijd met de werkelijkheid overeenkwam.

Met het haastwerk eenmaal achter de rug kon Escher zich volledig aan de elektronica gaan wijden. Maar hoe serieus Escher zich er ook in verdiepte, zijn houding ten opzichte van de nieuwste muziek bleef ambivalent. Aan de ene kant vond hij het allemaal 'hoogst boeiend', terwijl hij zich aan de andere kant in gemoede bleef afvragen: '[...] wat doe ik met mijn melodie? Moet die ter meerdere eer en glorie van het atoomtijdperk geheel en al electronisch worden geatomiseerd? Dat wil er bij mij niet in...'. En hoewel hij zijn belangrijkste elektronische plannen ten tijde van deze uitspraak nog moest verwezenlijken, was het eigenlijk van meet af aan al duidelijk dat de dagen van Escher als elektronicus waren geteld.

De elektronische bezigheden lijken achteraf, hoewel ze vanuit een werkelijk gemeende belangstelling voor het nieuwe voortsproten, in essentie toch een geforceerde stap van een componist die tijdelijk het spoor bijster was. Schats reactie per brief op Eschers voornemens had dan ook achteraf gezien iets profetisch: 'Ben benieuwd hoe lang je het volhoudt, zonder - zoals ik - op een gegeven moment de hele zaak naar de pomp te wensen.'

Dat moment zou niet lang op zich laten wachten. Later zou Escher opmerken dat de resultaten die hij bereikte hem niet enthousiast konden maken:

Not only my own experience, but also the electronic music produced at that time by composers like Stockhausen, Berio, Maderna, and second and third-raters, eventually taught me that, strictly speaking, electronic music does not exist as a seperate genre. It is pointless to make sounds with electronics, that you can produce, and produce better, with instruments.[8]

1960: Pierre Boulez en de gevolgen

Een van de muzikale hoogtepunten van het jaar 1960, zowel voor Escher als voor Schat, waren de Wereldmuziekdagen van de ISCM. Deze vonden plaats in juni in de Duitse stad Keulen. Schat bezocht het festival met het oog op de uitvoering van zijn compositie *Mozaïeken* die door de internationale jury was geselecteerd. Eschers aandacht ging vooral uit naar de première van Pierre Boulez' *Pli selon Pli*, waar hij, als freelance criticus van het *Algemeen Handelsblad*, een artikel aan wilde wijden.

De uitvoering van de compositie van Boulez, door hem zelf gedirigeerd, leidde bij Escher tot zeer enthousiaste reacties, getuige een brief[9] aan zijn echtgenote waarin hij gewag maakte van een ‘Verpletterende ervaring’, ‘Grandioos werk’, ‘Van de eerste tot de laatste noot nieuw’, ‘Nu moet alles anders worden’, ‘Dit is voor het eerst Latijnse helderheid in de seriële wereld’ en: ‘Ik zou bij hem les willen nemen’.

Dit laatste was niet alleen interessant voor Escher als componist, maar ook als toekomstige docent aan het Studiecentrum voor Hedendaagse Muziek waar hij in november een cursus zou gaan geven. Het studiecentrum was net dat jaar in het leven geroepen door Jan Odé, de directeur van het Amsterdamsch Conservatorium. Hij had Rudolf Escher en Ton de Leeuw met het verzoek benaderd als cursusleider op te treden. Zowel Escher als De Leeuw stemden toe, maar omdat de salariëring vergeleken bij de hoeveelheid werk die de voorbereiding vergde op geen enkele manier met elkaar in overstemming waren, zag Escher zich genoodzaakt zijn activiteiten na één cursusjaar te staken. In die lessen sprak hij over ‘De betekenis van structuur en vorm bij Debussy in verband met de recente seriële compositietechnieken (Boulez)’ en ‘De relatie taal-muziek in de vocale muziek van ongeveer 1900 tot heden’. Hierbij diende *Pli selon Pli* als een overgang van de ene rubriek naar de andere. Plannen voor een bezoek aan Boulez waren dan ook snel gemaakt.

Aanvankelijk was het de bedoeling de reis naar Baden-Baden in het gezelschap van Peter Schat te ondernemen. ‘Als het lukt gaan we samen, liefst voor

november, bij Boulez wat lessen halen, in de vorm van een analyse van zijn *Portrait de Mallarmé* [Eschers benaming van *Pli selon Pli*, in navolging van het Keulse programmaboekje; EV]. Ik zal Boulez schrijven en hoop wel zeer dat het mogelijk zou zijn, want ik zou er veel aan hebben, en niet alleen voor de cursus.'[10]

Maar Schat had eigen plannen. De uitvoering van *Pli selon Pli* in Keulen was voor hem een nieuwe bevestiging van de gedachte geweest dat ook hij graag bij Boulez in de leer wilde. Een wens die al in Londen was gerijpt en zeer door Seiber werd aangemoedigd. Na de Wereldmuziekdagen volgden in juli de vijftiende *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt en aangezien de Fransman daar prominent aanwezig zou zijn, was dit voor de jeugdige Nederlander bij uitstek de gelegenheid aan Boulez te vragen of hij zich in Bazel onder de deelnemers aan diens *Meisterklasse* aan de *Musikhochschule* mocht scharen. Het antwoord was bevestigend en per november 1960 was Schat officieel student bij Boulez in Zwitserland. Aan Louis Andriessen schreef hij op 21 juli 1960: 'Darmstadt was meesterlijk (het heeft me een radicaal besluit doen nemen)'.

Door deze beslissing kwam de noodzaak Escher te vergezellen bij diens reis naar Baden-Baden te vervallen. Escher ging derhalve alleen, in de eerste week van november. En kwam als ander mens terug. De analyses van *Improvisation sur Mallarmé I* en II - twee zakpartituren voorzien van uitvoerige aantekeningen in vier kleuren zijn de stille getuigen - en gesprekken met Boulez sterkten Escher in zijn voornemen 'opruiming' te houden in zijn oeuvre. Nog diezelfde maand trok hij niet minder dan zeven werken terug uit het fonds van Donemus.

Daarvoor kwamen de eerste tijd geen nieuwe in de plaats, want in de eerste helft van de jaren zestig zou hij weinig componeren. Of beter gezegd: voltooien, aangezien bijna ieder project van enige omvang voortijdig zou vastlopen. Daaronder bevonden zich een werk voor twee orkesten en elektronica, lange tijd *Symfonie nr. 3* genoemd (en uiteindelijk in 1971 en in nagenoeg volledig andere vorm onder de titel *Summer rites at noon* in particel voltooid), en een vierdelig *Concerto voor piano en orkest*, een opdracht van Jan Odé. Wel maakte Escher in 1960 een revisie van *Nostalgies*, een liederencyclus voor tenor en orkest op teksten van de Franse dichter Jean-Marie Levet, waarvoor hij in januari 1961 de Visser-Neerlandiaprijs ontving.

Ook maakte hij een begin met zijn korte carrière als elektronisch componist, toen hij onder begeleiding van Jaap Spek aan zijn eersteling werkte,

waarvan titel en andere gegevens niet meer te achterhalen zijn. Aan Spek schreef hij op 14 april 1960: ‘Mijn eerste elektronische werkstuk blijft organisch groeien, zoals het moet. Invullen van rekenkundige schema's met noten zal nooit mijn methode zijn. Ik vertrouw dat de titel ook wel “vanzelf” (op de wijze van Zen...) zal ontstaan, in overeenstemming met de compositorische structuur. Het zal niet “Mozaïken”, of “Permutaties”, of “Spectra”, of “Spectogrammen” worden, wees daarvan overtuigd!’

Later dat jaar componeerde hij in de Delftse studio met hulp van Spek de elektronische achtergrondmuziek bij een toneelstuk van Thornton Wilder getiteld *The Long Christmas Dinner*, dat door de a v r o -televisie op Kerstavond werd uitgezonden.

1960: Van Londen naar Bazel

Terwijl Escher zich in de elektronische muziek verdiepte, maakte Peter Schat in Londen een begin met het blaaskwintet *Improvisations and Symphonies*, het laatste werk dat met zijn Engelse tijd is verbonden. Het werd geschreven in opdracht van de Gemeente Amsterdam voor het Danzi Kwintet ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van het Genootschap van Nederlandse Componisten. De aanleiding voor het stuk stamt overigens al uit 1959, toen Schat in de Wigmore Hall de première meemaakte van *Refrains and Choruses* van Harrison Birtwistle, een van de Engelse componisten met wie hij in die dagen regelmatig optrok, partituren bekeek en concerten bezocht. Onder de indruk van Birtwistles kwintet groeide het verlangen ook iets voor die bezetting te schrijven.

Improvisations and Symphonies is een bijzonder werk en niet alleen omdat het Danzi Kwintet het talloze malen over de gehele wereld ten gehore bracht. Net als eerder in het *Octet* en in *Inscripties*, combineert Schat in deze compositie genoteerde en geïmproviseerde elementen met elkaar, maar ditmaal op een meer theatrale manier. Door een vijftal zogenaamde ‘promenades’, wandelingen van de bespeler van het leidende instrument (piccolo of hobo of klarinet, ter keuze van de musici) naar de overige ensembleleden, ontstaan ‘onderweg’ verschillende duo's of trio's. Dit procédé zou iets later in een variante vorm door Pierre Boulez in *Domaines* worden toegepast. *Improvisations and Symphonies* is ook een eerbetoon aan Mátyás Seiber, die in september 1960 bij een auto-ongeluk in Zuid-Afrika om het leven was gekomen. Het laatste deel van het werk, *Symphony (tombeau)*, vormt een muzikale nagedachtenis aan zijn leermeester, analoog aan de wijze waarop Boulez prins Max Egon zu Fürsten-

berg, initiatiefnemer en mecenas van het Donaueschinger muziekfestival heeft geëerd met zijn *Tombeau* uit *Pli selon Pli*.

De invloed van Boulez zou in de navolgende jaren slechts toenemen. De twee Bazelse cursusjaren die Schat bij hem onderging, waren vruchtbare tijden. Schat ervoer het enorme vakmanschap gekoppeld aan het hoge intellectuele niveau van het Franse paradepaardje van de avantgarde als buitengewoon stimulerend. Toen hij niet meteen een kamer kon vinden, stelde Boulez een kamer in zijn grote villa in Baden-Baden ter beschikking. De leraar en de leerling zagen elkaar slechts bij het ontbijt en het diner. Boulez was ook toen al een druk bezet persoon.

Tijdens de lessen, waarin meestal Frans en soms Duits werd gesproken, besteedde Boulez veel tijd aan analyses van werken die hij bewonderde. Van de Tweede Weense School waren dat vooral *Wozzeck* en de *Lyrische Suite* van Alban Berg en Anton Weberns *Streichtrio* opus 20, de *Symphonie* opus 21, *Das Augenlicht*, het *Streichquartett* opus 28 en de *Variationen* opus 30. Daarnaast ging hij ook uitgebreid in op Debussy's *Etudes* voor piano en het orkestwerk *Jeux*.

De analyses waren vaak complete uitputtingsslagen, waarin Boulez vrijwel zonder onderbreking van 's ochtends negen tot 's avonds zeven uur partituren op de snijtafel legde, alsof er geen tijd te verliezen was. Zoveel energie als Boulez in de analyse van muziek van door hem bewonderde componisten stak, zo zuinig was hij echter met commentaar op zijn eigen noten. Voor Schat, die hooglijk in de muziek van zijn leermeester was geïnteresseerd, zat er weinig anders op dan elke kans die zich voordeed om de meest recente composities te leren kennen met beide handen aan te grijpen. Of er desnoods zelf om te vragen. En zo kon het gebeuren dat Schat zich als corrector opwierp toen de drukproeven van *Trope*, een deel uit de *Troisième Sonate pour piano*, van uitgeverij Universal bij Boulez door de post werden bezorgd.

Ondanks het grote enthousiasme voor *Pli selon Pli* was Boulez destijds voor zowel Escher als Schat zeker niet boven elke kritiek verheven. Lang niet elke stap die de Franse componist zette, werd met gejuich ontvangen. Schats tirade per brief tegen *Structures* en Eschers venijnige oordeel over hetzelfde stuk laten daarover geen twijfel bestaan. Maar voor Schat lag het toch wezenlijk anders dan voor Escher. Dat blijkt ook uit zijn muziek. Waar Escher in zijn zoektocht hardnekkig weerstand bleef bieden aan het serialisme, of beter gezegd aan de anti-tonale implicaties die dit met zich meebracht, liet Schat zich nieuwsgierig en met de gulzige opgewondenheid van de jeugd meevoeren

in het vaartuig van roerganger Boulez. En varend door ongerepte landschappen werd menige ontdekking gedaan, die al spoedig, door de fantasiearme mimicry van toontoeristen en nootexploitanten veel van hun oorspronkelijke schoonheid zou verliezen.

Schat toog naar Boulez om 'muzikaal consequent te leren denken', in de woorden van de programmatoelichting bij *Entelechie 2*. En bij wie kon dat beter dan bij de componist die hij 'een verfijnd rationalist' zou noemen, 'de laatste der renaissance-mensen, van mij persoonlijk de tegenvoeter (als zijn rationalisme mij te na kwam, doodverfde ik hem als permutatie-machine.)'[11] Gelet op enkele passages in de brief van 3 januari 1960 aan Escher was 'Boulez' intellectualistische schoonmaakbeurt'[12] evenwel niet altijd een onverdeeld genoegen. Dat de uitspraken die hij op die plaatsen deed volledig in overeenstemming zijn met de felle kritiek die Schat in latere jaren op 'de koude oorlog-muziek'[13] zou ventileren, spreekt overigens zeer voor de consistentie van zijn ideeën over dit onderwerp.

1961: De wegen splitsen zich

Aan de correspondentie tussen Schat en Escher kwam in 1961 een einde. Schat verhuisde in dat jaar naar Amsterdam en daarmee verdween de voornaamste stimulans elkaar brieven te schrijven. Maar er was meer aan de hand. Niet alleen stierf de briefwisseling een abrupte dood, ook het contact tussen de twee componisten begon allengs te verwateren.

De eerste tekenen van een naderende verwijdering dienen zich in de correspondentie reeds voorzichtig aan door de iets afstandelijker toon die vanaf brief nr. 29 merkbaar wordt. Het woord 'verwijdering' is in dit verband overigens veel te zwaarwichtig, omdat het de indruk kan wekken dat er sprake zou zijn geweest van een ruzie. Dit was niet het geval. Wel waren de esthetische opvattingen van Schat en Escher steeds minder met elkaar in overeenstemming te brengen, waardoor in ieder geval een gedeelte van het fundament onder hun betrekkingen wegviel. Escher had bij voorbeeld in toenemende mate moeite met de in zijn ogen ondoordachte harmoniek, melodiek en ritmiek van Schats meest recente composities.

Dat gold niet alleen *Improvisations and Symphonies*, maar ook de muziek die Schat bij Boulez componeerde. Achteraf is dat ook niet onbegrijpelijk, want de Zwitserse jaren zijn te kenschetsen als de meest 'streng-serialistische' uit de carrière van zijn jonge vakgenoot. Schats hoofdwerken uit die periode zijn *Entelechie 1* en *Entelechie 2*. (Het plan een cyclus van drie *Entelechieën* te

componeren, werd niet verwezenlijkt.) Hij noemt *Entelechie 1* een ‘proefschrift over Boulez in Stravinskiaanse zin, een creatieve reactie’[14], maar hetzelfde kan worden gezegd van *Entelechie 2*, een opdrachtwerk voor Boulez' baanbrekende concertorganisatie *Domaine Musical*. Beide stukken zijn in constructieve zin uiterst consequent opgezet. Geheel in de geest van de opvattingen van de *maître* is elke noot verklaarbaar en te verantwoorden vanuit een centrale, serieel geordende architectuur, waarop ook de improvisatiemodellen in *Entelechie 2* terug te voeren zijn. Zeer Bouleziaans aan dit werk is ook de bron van inspiratie. Analoog aan *Le Livre* van Mallarmé confronteert Schat de musici met louter losse bladen, die in elke gewenste volgorde ‘gelezen’ kunnen worden. Aldus ontstaan telkens nieuwe ‘scènes’ voor de elf musici.

Een ander punt van overeenkomst is het onvoltooide karakter van het stuk, dat daardoor behalve naar Mallarmé's nimmer voleinde project ook naar de *works in progress* in het oeuvre van Boulez lijkt te verwijzen. Dit zijn echter slechts papieren raakvlakken, want uiteraard zijn Schat en Boulez twee totaal verschillende componisten. De *Entelechieën* klinken dan ook volstrekt anders dan de muziek van Boulez. De ‘Latijnse helderheid’ van de Fransman ten aanzien van textuur vindt men bij Schat nauwelijks terug. Daarentegen ontbreekt bij Boulez op zijn beurt het expressionistische gebaar, dat voor de muziek van de Nederlander kenmerkend is. Toch zijn er, bijna dertig jaar na dato redenerend, wel persoonlijker werken in Schats oeuvre aan te wijzen. Maar met de eroderende kracht van de tijd aan de zijde is het makkelijk oordelen, wat ook door de componist werd onderkend bij een uitvoering in 1983: ‘[...] een ontdekking kan men slechts één keer doen, en het is de opwinding daarvan die ik nog steeds beluister in *Entelechie 1*’.

Het derde werk uit de Bazelse tijd is *Signalement*, voor zes slagwerkers en drie contrabassen, dat met zijn labyrintische structuur en de mobiele vorm waarin de partituur werd gegoten, vooruitwijst naar de multi-dimensionaliteit van Schats eerste opera *Labyrint*.

De periode in Zwisterland was voor Schat een eenzame tijd. Het uitgaansleven in het dorp Muttenz, waar hij een kamer bewoonde, was verre van bruisend te noemen. Zo vaak mogelijk reisde hij dan ook af naar Nederland, waar hij in toenemende mate ging deelnemen aan de Amsterdamse *scene*. Daar ontmoette hij kunstenaar en non-conformist Willem de Ridder, die een grote belangstelling voor het schaduwgebied tussen de verschillende kunstuitingen aan de dag legde. De Ridder wilde de idee van ‘visuele muziek’ beproeven en

zocht naar een nieuwe manier om muziek en theater met elkaar te integreren, zonder dat dit meteen tot het platgetreden pad ‘opera’ zou leiden. Hij wist enkele componisten voor zijn initiatief te enthousiasmeren, waaronder Schat, Louis Andriessen, Dick Raaijmakers, Jaap Spek, Ton Bruynèl, Jan Boerman en Misha Mengelberg.

Zo ontstond aan het begin van 1961 de *Mood Engineering Society* (de naam was afkomstig van Spek). Vooruitlopend op de Fluxus-beweging (waarin De Ridder en Mengelberg later nog enige tijd actief waren) poogde de MES bestaande grenzen tussen muziek, theater, en beeldende kunst op te heffen, door middel van multi-media projecten en concerten. De MES was slechts een kort leven beschoren. Na een handvol concerten in Amsterdam, Den Haag en Utrecht, bleken de ideeën van De Ridder en de componisten toch te veel uiteen te lopen. Al snel keerde Schat terug naar Bazel, naar Boulez, volgens Andriessen ‘vanwege de slechte kritieken’, maar volgens Schat eerder uit gêne voor de toenmalige activiteiten.[15] Zijn overhaaste vertrek werd hem in elk geval niet in dank afgenomen.

Voor zover valt na te gaan was één van de laatste stuiptrekkingen van het gezelschap een ‘open brief aan gemeentebesturen die opdrachten verlenen voor de bouw van theaters en koncertzalen’ in januari 1962. Ook Escher werd gevraagd de brief te ondertekenen, maar hij vond de actie volslagen onzinnig.

Dat De Ridder en de meeste componisten, waaronder Schat, inderdaad op een verschillende golflengte zaten, wordt perfect geïllustreerd door de stukken die er voor de concerten werden geschreven. Waar de een zich met een vorm van conceptuele kunst bezighield, kwamen de anderen met ‘echte composities’ aandragen. Zo bedacht De Ridder een werk voor piano, getiteld *Monochroom*, waarbij de uitvoerende één toon speelde en daarna net zo lang wachtte tot de zaal onrustig werd, vervolgens nog een toon speelde en weer afwachtte, enzovoorts. Schat daarentegen schreef *Sextet, fragment voor 3 toneelspelers en 3 musici* (viool, geprepareerde piano, fluit en tom tom), op teksten van generaal Li Tsji Minh (afkomstig uit Harry Mulisch' *Voer voor psychologen*). Dit *Sextet* is een compositie met een sterke theatrale component. Een deel van het ensemble (hier: de acteurs) legt net als in *Improvisations and Symphonies* ‘routes’ af op het podium en de musici zijn geschminkt en dragen maskers. Bovendien krijgen zij bij de uitvoering veel vrijheid door middel van kloksgewijs geordende improvisatiemodellen.

Hoewel Schat kort na de MES-periode afstand nam van het *Sextet* en het van de officiële werkenlijst afvoerde, is het toch een interessant stuk, omdat hij

zich hiermee 180 graden afwendde van het strakke esthetische keurslijf dat hij bij Boulez gewend was omgord te krijgen. Daardoor is het verleidelijk dit stuk als een reactie te zien, de mogelijkheid tot verkenning van andere terreinen. Hoezeer Schat dit beviel, blijkt uit een commentaar dat hij vlak na de voltooiing van het *Sextet* schreef: ‘Ik heb de smaak te pakken: de komende duizend jaar ga ik me met het muzikale theater bezighouden.’[16]

Terwijl Schat zich in hoog tempo als componist ontwikkelde, worstelde Escher vooralsnog met de muzikale materie en stelde alles in het werk gelouterd uit de grootste crisis uit zijn bestaan als componist te voorschijn te komen. Dat de inkomsten hierdoor terugliepen, was buitengewoon vervelend, maar voor Escher echter nog geen reden om in te gaan op elk aanbod dat hem werd gedaan. Een hoofdleraarschap compositie aan het Amsterdams Conservatorium, aangeboden door Jan Odé, wees hij bijvoorbeeld van de hand, omdat de financiële vergoeding voor deze functie niet in verhouding stond tot de hoeveelheid tijd die zij zou opeisen. Hetzelfde gold voor een vervolgcursus aan het Studiecentrum voor Hedendaagse Muziek. Aan Odé schreef hij in mei 1961 dat de honorering te wensen overliet en dat zijn medewerking ‘terwille van de goede zaak voorlopig voor één jaar zou zijn, mede in de verwachting dat de cursus als aanloop zou kunnen dienen voor een biezonder universitair lectoraat’.

Dit laatste was niet zomaar een uit de lucht gegrepen veronderstelling. Aan de Rijksuniversiteit van Groningen werd namelijk door de hoogleraar Schulte Nordholt dat jaar een poging gedaan aan het Instituut voor Kunstgeschiedenis het vak musicologie van de grond te krijgen. Hij achtte Escher zeer geschikt voor een docentschap op die plaats. Maar hoewel de baan zeer aantrekkelijk was - grote vrijheid en de mogelijkheid tot opbouw van een heus muziekinstituut - wees Escher na lang aarzelen het aanbod af, omdat de verhuizing naar Groningen hem weinig aanlokte. In zijn plaats werd nu Bertus van Lier aangezocht, die de positie accepteerde en de grondlegger werd van het Groningse Instituut voor Muziekwetenschap.

Het was alsof Escher voorvoelde dat er nog een verlokkelijk aanbod in de schoot van de toekomst verborgen lag. Want enkele jaren later, in 1964, werd hij opnieuw gepolst voor een muziekwetenschappelijke post aan een universiteit. Nu was het prof. dr. Eduard Reeser die hem benaderde voor het docentschap hedendaagse muziek aan het Instituut voor Muziekwetenschap in Utrecht. Escher ging akkoord en werkte vervolgens tot aan zijn pensioen in 1977 als wetenschappelijk hoofdambtenaar in de Domstad.

Voorbereidingen voor de collectieve opera 'Reconstructie', 1969. V.l.n.r. Han Bennink, Peter Schat, Reinbert de Leeuw, Lodewijk de Boer, assistent-regisseur Gert-Jan Dröge en Louis Andriessen.

Het contact met Peter Schat was inmiddels tot een minimum gereduceerd. Schat vond dat Escher 'opdroogde in de theorie' en dat hij de tijd die hij aan componeren had kunnen besteden, voor een deel verdeed met boeken en onderzoeken. Bovendien ging Eschers gereserveerde houding ten opzichte van het serialisme op den duur remmend werken op hun verstandhouding, een gevaar dat van meet af aan al aanwezig was geweest. De verwijdering is achteraf dan ook te beschouwen als een natuurlijk proces. Zij groeiden doodeenvoudig uit elkaar.

In de correspondentie is een gedeelte van dit proces duidelijk waarneembaar. De briefwisseling verschaft derhalve een kijk op de *Werdegang* van een vriendschap tussen twee componisten en is daardoor een boeiende verzameling *documents humains*, die niet alleen interessant materiaal levert voor de muziekgeschiedschrijving, maar deze tegelijkertijd ontstijgt.

Eindnoten:

1 Willem Pijper, *De stemvork*, p. 16.
2 Matthijs Vermeulen, 'Terugblik op Schönberg'. In: *De stem van levenden*, p. 138.
3 Matthijs Vermeulen, *De muziek dat wonder*, p. 139.
4 Otto Ketting, 'De dagen van weleer'. In: *De Ongeruste Parapluie*, p. 35.
5 *Stof*, cantate voor alt, koor en orkest. Voltooid op 14 november 1957.
6 Het middelste verhaal uit *Seven Gothic Tales* van Isak Dinesen.
7 Ton de Leeuw 'New trends in modern Dutch music'. *Sonorum Speculum* (1960)4, p. 124-133.
8 Elmer Schönberger, 'Rudolf Escher: Thinking in and about music'. *Key Notes* (1977) nr. 1, p. 9.
9 Gedateerd op 14 juni 1960.
10 Brief aan Beatrijs Escher van 20 augustus 1960.
11 Peter Schat, 'Zelfportret in B'. In: *De Toonklok*, p. 16.
12 Peter Schat, 'De chromatische opera'. In: *De wereld chromatisch*, p. 38.
13 Zie onder veel meer 'De droom van de rede'. In: *De Toonklok*, p. 53.
14 *De Toonklok*, p. 157.

15 Martin Schouten, ‘Hoe de zestigers de Nederlandse muziek uit de droom hielpen’. *Haagse Post*, 3 november 1973, p. 58.
16 Toelichting van de componist bij het *Sextet*.

Rudolf Escher en dirigent Ferdinand Leitner bestuderen de partituur van 'Univers de Rimbaud'.

De brieven

Peter Schat in gezelschap van enkele familieleden, op het punt om per scooter af te reizen naar de kazerne in Ede, december 1958.

1 Schat aan Escher
Ede, 13 mei 1958

Beste Ruud, misschien denk je nog wel eens vertederd aan dit kazerne-dorp terug.[1] Ik bedoel natuurlijk aan de omgeving, die nu werkelijk prachtig is. Je zult me geloven als ik zeg dat ik, nu je weg bent hier,[2] helemaal niet meer weet waar ik 's avonds enige troost kan putten. Natuurlijk is er hier een rector van één of ander lyceum, en het is niet te betwijfelen dat hij een piano heeft, maar ik voel me er niet zo thuis, moet ik zeggen. Eén keer kwam ik er, tamelijk ongewenst, op een verjaardagsvisite (wist ik dat!) waar de gehele familie op gereformeerde grondslag bijeen was. Dikke heren, sigaren, hartkwalen en in vrome militairistische verbondenheid met de Vaderen die 80, 100 en 30-jarige oorlogen uitvochten. Mijn aanwezigheid sloeg, zoals je je misschien een weinig kunt voorstellen, als een tang op het souvereine familievarken en het duurde dan ook niet lang, of men verzocht mij (werkelijk! En o hoe beleefd...) op een andere avond terug te komen. Nu, tegen deze avond zie ik een beetje op... Soms loop ik door de nog steeds prachtige bossen, maar dan draait er ergens weer een kanonneloop uit de struiken omhoog en dan krijg ik weer het droevige gevoel in een plantsoentje te lopen van de grote kazerne die eens Nederland genoemd werd. Daarom ga ik nu veel naar Utrecht[3] waar ik gelukkig nog kan werken. Maar het is vermoeiend, dat heen en weer reizen[4] en dan te laat komen en van je chef horen - hij weet er ook geen raad mee -: jongen, ik moet je toch straffen. Ja natuurlijk moet hij me straffen, en dan laat hij me maar weer eens een keer een paar uur eerder terug komen, om het af te leren. Maar nu maak ik een kans naar Utrecht overgeplaatst te worden.[5] De laatste 9 maanden zouden er aanmerkelijk door verlicht worden, ach ach, en zo sjouwen we maar over het toneel van de comedie.

Hoe bevalt je je huis,[6] als ik enigszins kan, kom ik eens kijken. Gebeurt er nog wat in Amsterdam?

Ken jij de pericoop uit de Apocalyps waarin het verbreken van het Vijfde Zegel beschreven wordt? (6:9) Hoe de zielen der rechtvaardige mensen, die vermoord zijn om hun Godsgetuigenis, om wraak roepen. Ongelooflijk aangrijpend - wie zal hun eis niet begrijpen en wie moeten de wraak ondergaan: die op de aarde wonen. Wij dus. (Ik ben tenminste nog niet naar de maan, maar het schijnt wel de bedoeling te zijn). En daartegen kan niemand een redelijk protest laten horen; wie zal rechtspreken over al dat bloed. Ik

voel hier, in dit tekstgedeelte, de radio-activiteit al in de lucht, het begin van een komend oordeel. En zou het werkelijk waar zijn dat de mens dit oordeel aan zichzelf voltrekken moet? Met zijn eigen instrumenten? Het is niet om aan te horen. Nog niet zo lang geleden is er door Hitler in zijn 'veilige' bunker iets van een dergelijke waarheid opgevoerd. Als commentaar op dat oude boek, welsprekender dan dogmatische spitsvondigheden.

Ik heb die tekst gekozen voor een koorwerk (a capella) maar dan er een tekst van Hosea, die spreekt van overgave en genade, tussen gevoegd. Mijns inziens wel actueel als smeekbede van 'die op de aarde wonen'. Ik zal hier de gehele tekst eens voor je overschrijven, in drie delen gesplitst. Na het: 'die op de aarde wonen' komt dus de onderbreking van de tekst uit Openbaringen, en is het stuk uit Hosea 14 ingelast. Het slot is het merkwaardige verhaal hoe de onrustige zielen gesust worden en een wit kleed krijgen (zijn ze niet wit van zichzelf? Vreemd!) met de boodschap zich rustig te houden, want er moeten nog meer van hun broeders gedood worden, nog meer bloed! Onbegrijpelijk! Maar het blijkt toch wel waar te zijn hier op dit ondermaansche:

I En toen hij het Vijfde Zegel opende, zag ik onder het altaar de zielen van hen, die geslacht waren om het woord van God en om het getuigenis, dat zij hadden. En zij riepen met luider stem en zeiden: - Tot hoelang, o heilige en waarachtige Heerser, oordeelt en wreekt Gij ons bloed niet aan hen, die op de aarde wonen?[7]

II Wij bieden als offerstieren de belijdenis onzer lippen: Assur zal ons niet behouden, wij zullen niet meer op onze paarden rijden en tot het werk onzer handen zeggen: Gij zijt onze god! Immers zal een weerloze bij U ontfermd worden. Vergeef de ongerechtigheid geheel en al en wees ons genadig...[8]

III En aan elk hunner werd een wit gewaad gegeven, en hun werd gezegd dat zij nog een korte tijd moesten rusten, totdat ook het getal vol zou zijn van hun medeknechten, en hun broeders, die gedood zouden worden evenals zij.[9]

Zeldzaam dramatisch, ik heb zelfs het gevoel dat de spanning van het conflict zo groot is, dat het me voorlopig belet één noot op papier te zetten. Het mislukt voortdurend.[10]

Ton de Leeuw[11] deed me een idee aan de hand - min of meer ontleend aan het Keulsche Geloof[12] overigens (Stockhausen[13] c.s.) - wat hij zelf zeer consequent gebruikt heeft voor zijn strijkkwartet:[14] uitgaande van enkele intervallen ordent hij het gehele toonmateriaal en zelfs vorm, ritmiek en dynamiek naar de mogelijkheden van de combinaties van die intervallen. Ik zie je al bedenkelijk kijken, hopelijk kunnen we er eens over discussiëren - hoewel je n' importe welke techniek beter niet filosofisch kunt benaderen, je moet het gewoon doen[15] - in ieder geval zul je moeten toegeven: voor constructieve (of moet ik zeggen: constructivistische) geesten een bron van vermaak. Ik heb er werkelijk alle plezier in.

Hoe gaat het met vrouw en kinderen? Het spijt me voor Giel[16] dat ik nog steeds niet bij Donemus[17] ben, naar zijn uitdrukkelijke wens, hij zal nog even geduld moeten hebben, 't Komt wel.[18]

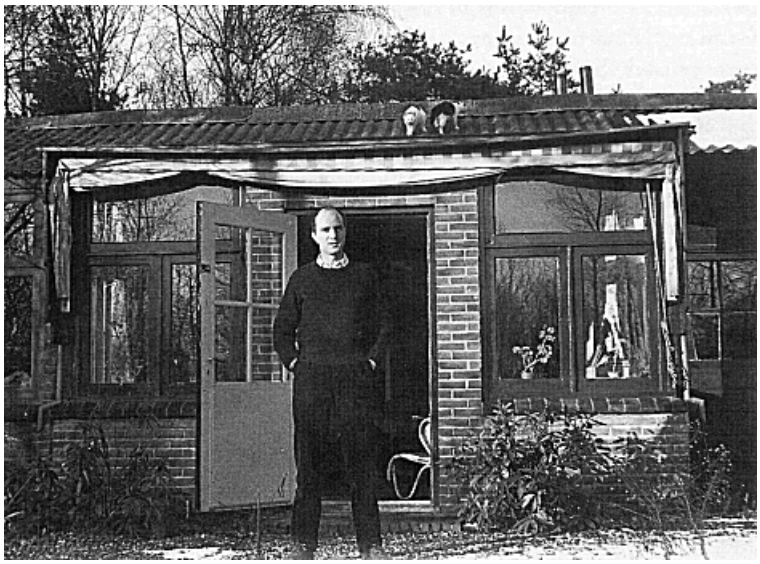
Nu, de hartelijke groeten aan allen en tot ziens!

je Peter

2 Escher aan Schat
Amsterdam, 14 mei 1958

Beste Peter,

Ik ben blij met je brief, met een levensteken van jou, want ik mis je. Ik verheugde mij altijd op je komst, in die rare ‘Schuilhoek’[19] en verheug mij er evenzeer op dat we nu hier, in mijn kamer, kunnen praten binnenkort. Ik was al een beetje bang, dat een eventuele komst van jou in Amsterdam, afhankelijk zou moeten zijn van één of ander concert. Je zei zoiets toen ik 's nachts op de Renkumseweg[20] afscheid van je nam, en toen ik het rode lichtje van je scooter zag verdwijnen peinsde ik erover, hoe je dat bedoelde, of ik je *zònder* concert dan niet meer zou zien, hier. En van de muziekindustrie heb ik geen weet meer. Het is dag in, dag uit: Brahms, Dworsjak, Beethoven, Brahms, Beethoven, Haydn, Mozart, een beetje Schubert, een beetje Bach, Brahms, Beethoven... Maar laat ik ophouden. Ik wil maar zeggen: een bijzonder concert is er - vergis ik mij niet - in de naaste toekomst niet te verwachten. Voor ik je brief beantwoord, wil ik eerst iets tamelijk ‘zakelijks’ vragen. Ik ga



Rudolf Escher voor 'De Schuilhoek' in de bossen van Bennekom, 1957/1958.

voor het Handelsblad[21] naar het 32ste Festival van de I.S.C.M. te Straatsburg[22] en in September naar Venetië, waar tijdens het 21ste Internationale Muziek Festival[23] een buitengewoon boeiend, nagenoeg geheel aan hedendaagse muziek gewijd programma wordt gegeven (onder andere wéér een nieuw werk van d'oude Igor: Threni, voor koor en orkest;[24] dit op een concert dat geheel gewijd is aan religieuze werken van Strawinsky!). Wat nu Straatsburg betreft: ga jij op het scootertje? Of is dat te vermoeiend? Zoù je echter per race-plee gaan, zou ik dan als benzine-mede-betalend aanhangsel mee kunnen? Of ben je bang dat we elkaar nog voor aankomst in de feeststad de hersens zouden hebben ingeslagen? We zouden er eventueel twee dagen over kunnen doen. Maar laat ik afwachten wat je antwoordt. Ik vraag je dit, omdat ik zo'n vervoerswijze wel een leuke afwisseling zou vinden, maar voornamelijk, omdat die schrijverij niet zo bijster veel opbrengt, en wèl de entrée's van de concerten voor rekening van de krant zijn, niet echter reis- en verblijfkosten...[25]

Een blik op Eschers werktafel in ‘De Schuilhoek’.

XXX

Ja, ik denk zeker vaak aan het land van Wageningen - Bennekom - Ede, en met iets anders dan vertedering. Ik geloof dat het een soort diep heimwee is, heimwee naar een vreemd licht dat 's avonds langs rossige dennenstammen schampte, het weerkaatsen van de hemel in een buizerdvleugel, ‘achter’, bij ‘Golgotha’[26] (vergeef me...), de stilte in een bos en het hameren van een specht daarin, het gonzen boven een zonnige heidevlakte. Heimwee zèlfs naar een soms ondraaglijk gevoel van eenzaamheid, wanneer ik 's nachts in sneeuw of regen nog naar mijn boshuis moest fietsen. Kan je daar inkomen?

Ik vind het beroerd voor je dat je in je kazerne-dorp geen enkele geestverwant hebt, maar hoe zou het eigenlijk ook anders kunnen? Dat jij je in dat milieu - op gereformeerde - grondslag maar matig thuis voelt, ik kan het mij levendig voorstellen. Als het je teveel irriteert, zou ik er maar niet meer heen gaan. De grote en soms zo vervelende Goethe heeft ergens eens gezegd,

dat de scheppende kunstenaar het aan zijn creatieve vermogen verplicht is, de tijd die hij aan omgang met medemensen besteedt, goed te verdelen en te besteden, niet te ‘verdoen’ aan omgang met lieden waar zijn creativiteit niets aan heeft of waar zijn creativiteit door gestoord zou worden. Een duidelijke wenk dus om de meerdere of mindere mate van egocentriciteit, die ons verderfelijk ras tòch al eigen is, *bewust* te gebruiken voor het uiteindelijke doel. Het is een psychologisch zéér practische wenk, al is het niet sociaal en ook niet erg ‘christelijk’. Maar als we alle schijnheiligheid eraf trekken, handelen dan de meeste mensen niet nèt zo, laten ze vriendschappen niet vallen als het ‘niet gaat’ tussen twee naturen? Waarom zouden kunstenaars het niet mogen doen? Het is alleen maar een voordeel, lijkt mij, wanneer ze minder ouwehoeren dan de doorsnee meneren en mevrouwen. En als ze het wel doen, zijn ze de ware broeders niet. Daarbij doet het er niets toe, of het allemaal wel kunstenaars of enkel hoogst artistieke mensen zijn, waarmee wij omgaan. Als ze ons maar inspireren. Mij persoonlijk boeien ook vaak mensen die in hun soort op de één of andere manier volledig mens zijn, zonder dat daar eventueel grote belezenheid, of creatieve begaafdheid bijkomt. Het kan net zo goed een arbeider zijn als een arts of een schilderes. ‘Geest’ en ‘gevormdheid’ kunnen natuurlijk geweldig stimulerend zijn, maar ‘ongevormde jeugd’ soms ook, intellectueel of niet intellectueel. De niet-intellectuelen zijn meestal spontaner, hartelijker. En aan dat soort spontaniteit heb ik, die zelf met spontane hartelijkheid nogal moeite heb, erg behoefte. Etc. etc.

XXX

Ik geloof dat ik je iets vreemds moet toewensen en ik hoop dat je me niet zult misverstaan, namelijk: eenzaamheid. Eenzaamheid wens ik je toe voor het uitgroeien van de kiemen van je nieuwe a cappella koorwerk op die prachtige bijbelteksten. Het is een goed teken dat de ontzagwekkende dramatiek van de inhoud je voorlopig verlamt. Laat het maar rijpen en ga wandelen of fietsend de bossen in als je je berooid voelt van kazerne-verlatenheid. Ik ben blij eindelijk weer eens een jonge kunstenaar, en dan nog wel een componist, ontmoet te hebben,[27] voor wie een dergelijke inspiratiebron werkelijkheid is. Het is namelijk echt gewoon *niet* waar, dat noten uit noten, verf uit verf, en woord uit woord zou ontstaan. Integendeel: muziek, beeldende kunst, taal ontstaan, altijd weer opnieuw, uit: angst, pijn, liefde, geloof, haat desnoods, een heel klein beetje geluk, eeuwigheidsverlangen en besef van de kortstondigheid van

het individuele leven. Uit *leven* dus, menselijk leven en leven van 'natuur'. Niet *dit* is romantisch; romantisch is de illusie dat de muziek van de toekomst de machine en het machinale als bron en doel zou moeten hebben. Je beperking tot a cappella-koor juich ik sterk toe, al weet je wel dat dit je opgaaf veel en veel moeilijker maakt dan wanneer je er 10 pauken, 5 grote trommen, trompetten en trombones bij zou slepen. Als je denkt er wat aan te hebben, wil ik je graag laten zien welke retouches ik aangebracht heb in 'Le vrai visage de la paix'[28] (een andere benadering van hetzelfde onderwerp...) en deze dan vergelijken met de eerste versie.[+)]) Het zou je misschien enkele teleurstellende ervaringen kunnen besparen; koor is een ongelooflijk subtiele materie. Maar ik zal je deze zaken zeker niet opdringen. Als je het liever eerst allemaal zelf uitkient, om aan je eigen praktijk te toetsen of conceptie en realisatie elkaar benaderen, begrijp ik dat best.[29] *Mijn* grootste probleem zou, bij een onderwerp als het jouwe, voor alles zijn: hoe vind ik samenzingende melodieën, echte polymelodiek, waarin ik de geweldige spanningen, die de tekst oproept, zingbaar en... (héél belangrijk in dit geval, want je wilt getuigen!) *verstaanbaar* transformeer. Voor mij persoonlijk zouden 'enkele intervallen', ook al zouden deze de gehele verdere structuur kunnen ordenen, ten enen male onvoldoende zijn als melische (ik zeg opzettelijk niet: melodische) grondstof van zulk een werk. En hoe 'durchorganisiert' de totale Tonmaterie ook zou zijn: ik heb geen enkel ontzag voor een differentie-loze panchromatische harmoniek die armzalig is vergeleken bij die van Schubert en een 'Gestalt'-loze[30] melodiek. Maar ik ben met je eens dat je niet teveel moet theoretiseren over deze zaken en dat je beter kunt zoeken en doen. Ik zoek ook en aangezien ik even overtuigd ben als jij dat het niet meer kan op de 'traditionele' weg (gewone of zogenaamde polytonale diatoniek of een verchromatiseer-de functie-diatoniek), maar helemaal niet overtuigd dat je via een 12-tonentechniek tot een wezenlijke en een wezenlijk nieuwe *melodiek* komt, is mijn *doen* op het ogenblik een gevecht met de engel der muziek. Ik vecht met mijn engel als Jacob met de zijne.[31] Tegen constructivisme heb ik overigens helemaal niets, integendeel. Maar je kunt op meer dan één manier construeren. Zoals Schönberg het doet in zijn blazerskwintet, moet het, naar ik geloof, in elk geval niet. Ik hoorde de uitvoering van het Danzikwintet[32] nog eens op een tape. Het klonk meestal afschuwelijk, snaterde, kwebbelde, piepte ruim 40 minuten lang en het resultaat was een dodelijk vermoeiende, spanningsloze, melosloze en in wézen ook ritmenloze steriele muziek, waar een enorme verveling van uitgaat; echt wel wat Nietzsche genoemd heeft: 'Die Melancho-

lie des Unvermögens'.[33] Een vreemde, verbeten droogkloot, die Schönberg. Volgens Leibowitz[34] ook alweer 'geniaal'. Geloof jij dat? Ik niet.[35]

XXX

15 mei, 's ochtends

De gracht is nu erg rustig. Het koortsachtige geldverdienen, dat door de week met een demonische frenezie en knallend motorengeronk van 9 uur 's morgens tot 5 uur 's middags bedreven wordt door directeur, procuratiehouder, typiste, kantoorbediende, loopjongen, bakkers, eethuisjeshouders, en dat 's nachts wordt voortgezet door souteneurs, cafémadam, hoer, (hoogst indrukwekkend al die dames op hun verlichte podia te kijk voor een raam, waarvoor zij, naar ik hoorde, ƒ25,- per dag moeten betalen!) -, hoe zeide ik ook? - o ja, al deze frenezie is nu tot bedaren gekomen. Dat wil zeggen: het vuur is met as toegedekt. Het moet ook tijdens de zondag natuurlijk gloeiende worden gehouden, en in de pakhuizen en in de kluizen broeit de demonie wel verder tijdens het vrome klokgebeier der kerken. Want het is hemelvaartsdag, vandaag.

Dit wilde ik helemaal niet schrijven. Ik wou nog zeggen dat ik structureel en psychologisch die inlassing uit Hosea erg mooi vind. Door dit contrast werkt de dramatiek van de beide andere fragmenten des te sterker en het geeft je de mogelijkheid tot een contrasterende compositorische structuur. Een vraag: zou je terwille van de grotere zingbaarheid en terwille van een ruimer 'verspreidingsgebied' niet van de Latijnse tekst gebruik maken? Er is zeker wel iemand te vinden die je bij de gebruikelijke uitspraak van het kerklatijn en de precieze betekenis der vertaling kan helpen. In Utrecht is een vrouwelijke hoogleraar (ik meen dat ze Moorman heet[36]), die de autoriteit op dit gebied schijnt te zijn (katholiek). Maar allicht kan je dichter bij huis wel iemand vinden die je daarbij helpen kan, als je er tenminste voor zou voelen. Het is maar een suggestie.

XXX

Het huis is heerlijk en lokt tot werken (vechten - de Engel), terwijl het verkeer onder mijn ramen raast. Ik hoop dat je zo spoedig mogelijk na Pinksteren eens een weekend kunt komen.

Zo beste Peter, nu heb je tenminste wat ‘leesstof’. Hou je goed; denk maar veel aan je koorwerk.

je Ruut.[37]

3 Schat aan Escher
Ede, 19 mei 1958

Beste Ruut, je uitvoerige brief heeft me veel stof tot nadenken gegeven. Je bent niet de enige die me (terecht) een zekere gereserveerdheid verwijt. Dat ben ik me pas bewust wanneer iemand het eens zegt. Het is inderdaad een kinderachtige karaktertrek, dat slijt wel, hopelijk.

Nu het zakelijke: op mijn scooter ga ik zeker niet naar Straatsburg om de eenvoudige reden dat hij me in de steek zal laten. Ik wantrouw hem. Hij is nu al 14 dagen kapot (niet erg overigens) maar zelfs als hij gerepareerd is, vind ik het te riskant er zo'n eind op weg te gaan. Ik had zelf al met een vriend afgesproken (ik achterop zijn motor met rijbewijs, hij voorop zònder, wat wonderlijk genoeg toegestaan is...) maar misschien gaat dat ook niet door. Dan ga ik liften, want de trein (70, -) kan ik niet betalen. Er is nog de mogelijkheid dat de Heer Maas[38] gaat, met een gehuurde auto, waarmee jij dan ook mee zou kunnen. Overigens is dat ook zo'n 50, - de man (volgens hem). Zo gauw ik iets definitiefs weet zal ik je schrijven. Na de pinksteren kom ik eens een weekend. Wat denk je van 31 mei?[39] Dan kom ik 's avonds na het lesgeven[40] en moet dan zondagavond weer in de kazerne zijn. Een goed plan? Als ik eventueel niet zou kunnen blijven slapen, kan ik ook zondagmorgen vroeg komen, maar dat is wel kort.

Je brief frappeerde me door sommige prachtige uitspraken: dat noten niet uit noten ontstaan, maar uit alle bewegingen van het menselijk gemoed, pijn en liefde en haat.

Ook je suggestie voor een Latijnsche tekst is me waardevol.[41] Vooreerst ben

Fragmenten uit het derde deel van Eschers Tweede Symfonie waarin hij voor het eerst van de twaalftoontechniek gebruik maakt.

Eerste manuscriptpagina van de in Londen gecomponeerde 'Improvisations and Symphonies' van Peter Schat.

ik nog met een trio[42] bezig. En met een verzoek om overplaatsing naar Utrecht. In één adem.

Hoor ik nog iets vóór ik kom, of is het zonder meer goed? De kapitein heeft lang zitten kletsen, en nu gaat de post bijna weg. Zo, in alle haast.
Tot ziens

je Peter

4 Escher aan Schat
Borne,[43] *4 juni 1958*

Beste Peter,
Aan de ommezijde verrijst, 'consekwent' decasyllabisch en in een streng rijmschema, Kapitein Nemo. Gedenk zijner. Hij was een groot man. Ik geloof dat ik dit sonnetje in 1935 schreef; in 1937/8 (?) werd het gedrukt in een Helikonnummer,[44] samen met andere gedichten van mij, waarvoor ik mij nu ten dele gêneer. Het was toen de tijd van 'Forum'[45] met Ter Braak en Du Perron, jij lag nog in de luiers. Forum is allang weer †, ik leef nog, Sido en Giel[46] làchen om Jules Verne ('van die rare ouderwetse boeken, hè Sido, met van die lange zinnen erin en die plaatjes, die grulle plaatjes...'). 'Grul' is het adjectief voor alles wat lelijk, smakeloos, verflensd, dof, akelig en afzichtelijk is. ...Wie die Zeit vergeht.[47]
Ik ben Maandagmorgen weer naar Gabo[48] gaan kijken, eenvoudig uit verlangen naar die pure constructies, waarin droom en daad tot een eenheid zijn gegroeid. De eenheid van het grote kunstwerk. Zelden heb ik van 'statische' beeldende kunst een zo sterke lyrische vervoering ondergaan. Vooral de plastieken in die laatste zaal zijn zuivere wonder-groeisels.
Tot ziens,

Ruut.

Kapitein Nemo

Hoe stond Gij grimmig-zwart met wapperbaard
in 't zonderlinge vaartuig aan het stuur,
volbrenger van het nobelst avontuur
der zeven zeeën waar Uw som'bre vaart

U voerde, Gij, o Nemo, onvervaard!
Werd niet de wreedst beraamde wraak nog puur
van heldenglans, en 't eenzaam herte vuur
toen Gij 't fregat doorboordet, hels bedaard?

Maar 't eind was droef. Gij liet Uw groot gevoel
aan 't orgel vrije loop, terwijl het doel
angstwekkend nader, nader kwam: de Maalstroom!

Uw forse greep ontwrong den toetsen wilde
galmen; Uw baard woei op, en 't vaartuig rilde
spiralend doemwaarts, krijsend door mijn dwaaldroom...[49]

5 Escher aan Schat
Amsterdam, woensdag 18 juni 1958

Beste Peter,

Langzaam maar zeker groeit de Hollandse hemel weer dicht met regenwolken en het zal niet lang meer duren of het plenst weer tussen de huizen, als altijd in dit gezegend polderland. En ik nog steeds zonder beschutting tegen al dit waterig onheil! Is mijn regenjas niet gevonden? Heb ik het ding toch in de auto van de papvingerige mof meegehad?[50] Ik dacht van niet. Of is Klare[51] het gewoon vergeten. Dit laatste hoop ik maar. Kan je, in dat geval, het artikel als postpakket sturen? Ik betaal je natuurlijk de port terug.

Mijn artikel is toch in het Zaterdagavondblad geplaatst.[52] Maar één regel

uitgevallen en enkele letters verkeerd. Valt dus mee. Voltooi vandaag het concluderend artikel,[53] waarin ik niet meer alle namen noem, maar algemene problemen stel, indrukken weergeef, etc.

Wees hartelijk gegroet,

Ruut.

6 Escher aan Schat
Amsterdam, 26 juni 1958

Beste Peter,

Dit is zo maar een briefje, omdat ik het rode achterlichtje van je scooter weer zag verdwijnen in de nacht. Al was het een stadsnacht, het verdween toch.[54] En al was ik nu omringd door honderden duizenden mensen, kletsend, zuipend, rokend, parend, lijdend, dromend of alleen maar slapend in al hun met behang beplakte stenen holen, en al bleef ik nu niet alleen met de dennen en de geur van bos en geruis van wind om mij heen, toch voelde ik weer dat ik nooit zal wennen aan het verdwijnen van zo'n rood lichtje in het donker. Ze zijn er niet zo veel in een leven, die rode lichtjes en mèt het telkens weer verdwijnen ervan voel ik altijd het voorbij-ijlen van de korte levenstijd. Het is niet anders.

Hoe is het gegaan met de kazerne? Nog gedonder gehad? Ik heb mij de volgende dag en vanochtend verdiept in 'Un ballo in maschera' (2de acte),[55] die geweldige scène in 'Don Giovanni'[56] met Leporello en het standbeeld, en in het slot van 'Carmen'[57] uitsluitend om weer even goed te weten hoe je ècht voor de menselijke stem schrijft, wat muziek*dramatiek* is en wat gezonde uitingen van passie zijn. Ach, wat een knoeier is Schönberg met dergelijke figuren vergeleken! Letterlijk: hopeloos. Als ik een leerling had, zou ik nu maanden besteden aan het maat voor maat analyseren van die genoemde passages. Verdi's 'Ballo' gaat nog in het festival.[58] Ik heb behoefte om die muziek weer eens te horen, juist na dat steriele gezwemel van 'Erwartung'.[59] Morgenavond the American Ballet,[60] zaterdagavond Martin: concert voor clavecimbel, piano en harp + orkest[61] en Bartók: sonate voor 2 piano's en slagwerk[62] in het conservatorium[63], door leerlingen. Het schijnt erg goed te

zijn. Ga er met Sido en Giel heen. Hoop spoedig eens naar Utrecht te kunnen komen voor Rietveld.[64]

Het ga je goed,

Ruut.

7 Schat aan Escher
Utrecht, 4 juli 1958

Beste Ruut,

Dat ik je nu eerst antwoord op je brief, na die ‘opera's’ geschreven, vindt zijn oorzaak in het feit dat ik een onvoorstelbaar mistige weg naar de top-militaire instanties bezig ben af te leggen om er - met als argument m'n regerings-opdracht[65] - zo spoedig mogelijk uit te komen. ‘Zo spoedig mogelijk’ betekent toch op zijn minst nog 2 à 3 maanden.

Er was overigens nog tamelijk veel gedonder na mijn gespijbel.[66] Wanneer ik maar niet zo stom geweest was me de volgende ochtend te verslapen en om 9.15 in plaats van kwart voor acht op een leeg kantoor te komen - ze liepen allemaal naar me te zoeken - dan had ik het nog wel makkelijker kunnen redden. Nu moest ik natuurlijk van de ene blaffende naar de andere bijterige adjudant gestuurd worden. Merkwaardigerwijze was mijn commandant juist niet aanwezig zodat niemand me straffen kon, en nog merkwaardiger is het dat ik ook naderhand niets meer gehoord heb, blijkbaar geloofde men in mijn niet eens zo intelligente smoesjes. Enfin, vermoeiend. Ik heb nu zelfs toestemming gekregen een paar maal per week thuis te slapen. 't Kan verkeren!

Ik heb er bezwaar tegen dat je Schönberg een ‘knoeier’ noemt. Niet dat ik Schönberg wil verdedigen - als zijn muziek dat niet kan, kan niemand het - maar ik mocht eens aan je ernst twijfelen als je iemand, die een Fünf Orchesterstücke[67] en een Pierrot Lunaire[68] schiep, en zijn hele leven met volstrekte oprechtheid (S. was een nobel mens) heeft geworsteld met het ‘materiaal’, afdoet met een dergelijke kwalificatie. Natuurlijk men kan ter discussie stellen in hoeverre hij in dat materiaal is blijven steken en dan kan ik, zoals je weet, een heel eind met je meegaan in het besef dat Schönberg - zo voel ik het - een zonderling mummificatie-proces heeft doorgemaakt. Droog

als een mummie, maar zelfs dat ben ik eventueel nog geneigd aan een tekort van mijn kant toe te schrijven, zeker tegenover iemand die zo'n ongelooflijke vakbeheersing bezat. Natuurlijk zal ik niet nalaten, wanneer ik dat vind, een mij onsymphathiek muziekwerk met overtuiging af te kraken. Maar men maakt het zichzelf wel gemakkelijk een dergelijke figuur met één pennestreek zo af te doen.

Zo, dat moest ik even kwijt.

Heb je m'n trio gekregen? Hopelijk is het te hanteren. Op dit moment is er een storend schoorsteenbrandje met veel volk en brandweer aan de gang in de bakkerij precies achter mijn raam. Ik heb het gordijn, na ampele blikken, maar gesloten. Het is beter noncombattant te blijven, zou Pijper[69] zeggen. Het trouwens een erg saaie brand, maar de mensen willen wel eens iets anders dan iedere avond televisie, vandaar de drukte.

Ga je nog naar Rietveld?[70]

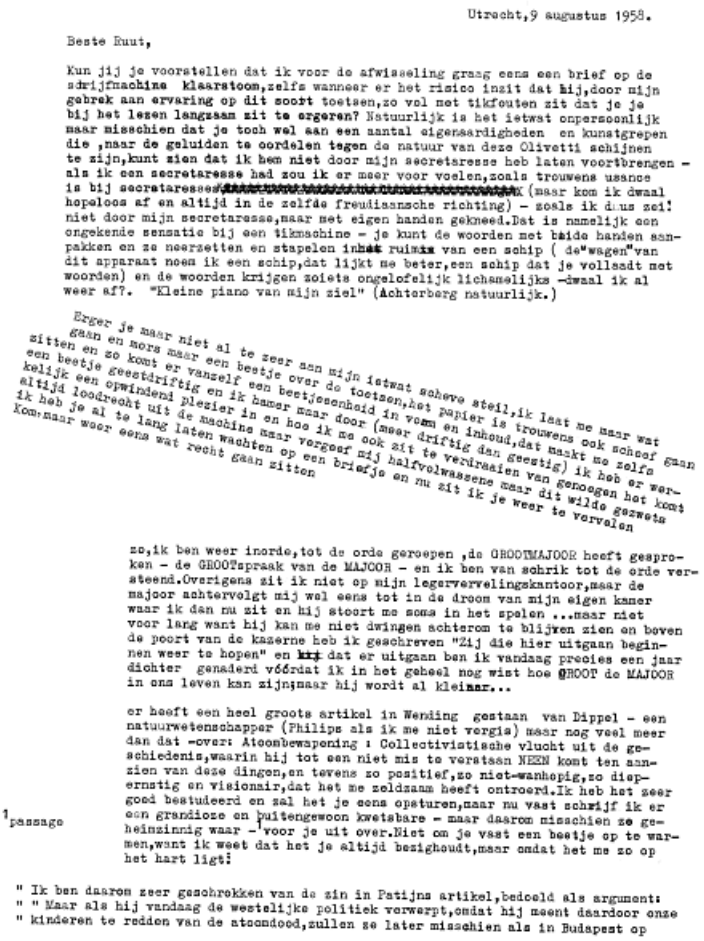
Tot ziens dan

je Peter

8 Schat aan Escher[71]
Utrecht, 9 augustus 1958

Beste Ruut,

Kun jij je voorstellen dat ik voor de afwisseling graag eens een brief op de schrijfmachine klaarstoom, zelfs wanneer er het risico inzit dat hij, door mijn gebrek aan ervaring op dit soort toetsen, zo vol met tikfouten zit dat je je bij het lezen langzaam zit te ergeren? Natuurlijk is het ietwat onpersoonlijk, maar misschien dat je toch wel aan een aantal eigenaardigheden en kunstgrepen die, naar de geluiden te oordelen, tegen de natuur van deze Olivetti schijnen te zijn, kunt zien dat ik hem niet door mijn secretaresse heb laten voortbrengen - als ik een secretaresse had, zou ik er meer voor voelen, zoals trouwens usance is bij secretaresses, <-haar iets anders te laten voortbrengen> (maar kom, ik dwaal hopeloos af en altijd in dezelfde freudiaansche richting) - zoals ik dus zei: niet door mijn secretaresse, maar met eigen handen gekneed. Dat is namelijk een ongekende sensatie bij een tikmachine - je kunt



Utrecht,9 augustus 1958.

Beste Ruut,

Kun jij je voorstellen dat ik voor de afwisseling graag eens een brief op de schrijfmachine klaarstoom,zelfs wanneer er het risico inzit dat hij,door mijn gebrek aan ervaring op dit soort toetsen,zo vol met tikfouten zit dat je je bij het lezen langzaam zit te ergeren? Natuurlijk is het ietwat onpersoonlijk maar misschien dat je toch wel aan een aantal eigenaardigheden en kunstgrepen die ,naar de geluiden te oordelen tegen de natuur van deze Olivetti schijnen te zijn,kunt zien dat ik hem niet door mijn secretaresse heb laten voortbrengen - als ik een secretaresse had zou ik er meer voor voelen,zoals trouwens usance is bij secretaressen[redacted] (maar kom ik dwaal hopeloos af en altijd in de zelfde freudiaansche richting) - zoals ik dus zei niet door mijn secretaresse,maar met eigen handen gekneed.Dat is namelijk een ongekende sensatie bij een tikmachine - je kunt de woorden met beide handen aanpakken en ze neerzetten en stapelen in het ruim van een schip (de"wagen"van dit apparaat noem ik een schip,dat lijkt me beter,een schip dat je volladt met woorden) en de woorden krijgen zoiets ongelofelijk lichamelijks -dwaal ik al weer af?. "Kleine piano van mijn ziel" (Achterberg natuurlijk.)

Erger je maar niet al te zeer aan mijn ietwat schreve steil,ik laat me maar wat gaan en mors maar een beetje over de toetsen,het papier is trouwens ook schoef gaan zitten en zo komt er vanzelf een beetjesenheid in vorm en inhoud,dat maakt me zelfs een beetje geestdriftig en ik bamer maar door (maar driftig dan geestig) ik heb er werkelijk een opwindend plezier in en hoe ik me ook zit te verdraaien van genoegen het komt altijd loodrecht uit de machine maar vergeet mij halfvolwassene maar dit wilde gezwets ik heb je al te lang laten wachten op een briefje en nu zit ik je weer te vervelen Kom,maar weer eens wat recht gaan zitten

zo,ik ben weer inorde,tot de orde geroepen ,de GROOTMAJOOR heeft gesproken - de GROOTspraak van de MAJOOR - en ik ben van schrik tot de orde versteend.Overigens zit ik niet op mijn legerverveling skantoor,maar de majoor achtervolgt mij wel eens tot in de droom van mijn eigen kamer waar ik dan nu zit en hij stoort me soms in het spelen ...maar niet voor lang want hij kan me niet dwingen achterom te blijven zien en boven de poort van de kazerne heb ik geschreven "Zij die hier uitgaan beginnen weer te hopen" en dat er uitgaan ben ik vandaag precies een jaar dichter genaderd vóórdat ik in het geheel nog wist hoe GROOT de MAJOOR in ons leven kan zijn;maar hij wordt al kleiner...

er heeft een heel groots artikel in Wending gestaan van Dippel - een natuurwetenschapper (Philips als ik me niet vergis) maar nog veel meer dan dat -over: Atoombewapening : Collectivistische vlucht uit de geschiedenis,waarin hij tot een niet mis te verstaan NEEN komt ten aanzien van deze dingen,en tevens zo positief,zo niet-wanhopig,zo diepernstig en visionair,dat het me zeldzaam heeft ontroerd.Ik heb het zeer goed bestudeerd en zal het je eens opsturen,maar nu vast schrijf ik er een grandioze en buitengewoon kwetsbare - maar daarom misschien zo geheimzinnig waar -voor je uit over.Niet om je vast een beetje op te warmen,want ik weet dat het je altijd bezighoudt,maar omdat het me zo op het hart ligt!

[1] passage

" Ik ben daarom zeer geschrokken van de zin in Patijns artikel,bedoeld als argument:
" " Maar als hij vandaag de westelijke politiek verwerpt,omdat hij meent daardoor onze
" kinderen te redden van de atoomdood,zullen se later misschien als in Budapest op

Gedeelte uit de brief van Peter Schat aan Rudolf Escher, 9 augustus 1958.

de woorden met beide handen aanpakken en ze neerzetten en stapelen in het ruim van een schip (de ‘wagen’ van dit apparaat noem ik een schip, dat lijkt me beter, een schip dat je vollaadt met woorden) en de woorden krijgen zoiets ongelooflijk lichamelijks - dwaal ik al weer af? ‘Kleine piano van mijn ziel’ (Achterberg natuurlijk.)[72]

Erger je maar niet al te zeer aan mijn ietwat scheve steil,[73] ik laat me maar wat gaan en mors maar een beetje over de toetsen, het papier is trouwens ook scheef gaan zitten en zo komt er vanzelf een beetje eenheid in vorm en inhoud, dat maakt me zelfs een beetje geestdriftig en ik hamer maar door (meer driftig dan geestig) ik heb er werkelijk een opwindend plezier in en hoe ik me ook zit te verdraaien van genoegen het komt altijd loodrecht uit de machine maar vergeef mij halfvolwassene maar dit wilde gezwets ik heb je al te lang laten wachten op een briefje en nu zit ik je weer te vervelen. Kom, maar weer eens wat recht gaan zitten[74]

zo, ik ben weer in orde, tot de orde geroepen, de GROOTMAJOOR heeft gesproken - de GROOTspraak van de MAJOOR - en ik ben van schrik tot de orde versteend. Overigens zit ik niet op mijn legervervelingskantoor, maar de majoor achtervolgt mij wel eens tot in de droom van mijn eigen kamer waar ik dan nu zit en hij stoort me soms in het spelen...maar niet voor lang want hij kan me niet dwingen achterom te blijven zien en boven de poort van de kazerne heb ik geschreven ‘Zij die hier uit gaan beginnen weer te hopen’ en dat eruit gaan ben ik vandaag precies een jaar dichter genaderd vóórdat ik in het geheel nog niet wist hoe GROOT de MAJOOR in ons leven kan zijn; maar hij wordt al kleiner...

Er heeft een heel groots artikel in Wending[75] gestaan van Dippel[76] - een natuurwetenschapper (Philips als ik me niet vergis) maar nog veel meer dan dat - over: Atoombewapening: Collectivistische vlucht uit de geschiedenis,[77] waarin hij tot een niet mis te verstaan NEEN komt ten aanzien van deze dingen, en tevens zo positief, zo niet-wanhopig, zo diep-ernstig en visionair, dat het me zeldzaam heeft ontroerd. Ik heb het zeer goed bestudeerd en zal het je eens opsturen, maar nu vast schrijf ik er een grandioze en buitengewoon kwetsbare - maar daarom misschien zo geheimzinnig waar - passage voor je uit over. Niet om je vast een beetje op te warmen, want ik weet dat het je altijd bezighoudt, maar omdat het me zo op het hart ligt:

‘Ik ben daarom zeer geschrokken van de zin in Patijns[78] artikel, bedoeld als argument: “Maar als hij vandaag de westelijke politiek verwerpt, omdat hij meent daardoor onze kinderen te redden van de atoomdood, zullen ze later misschien als in Budapest op de tanks klimmen om de dictatuur met de blote hand te lijf te gaan, omdat hun ziel dit leven niet langer verdraagt”.’ (Een respectabel argument niet waar? Maar nu Dippels antwoord:) ‘Ik meen zeer uitdrukkelijk, dat ik duizendmaal liever mijn kinderen te vroeg en zich vergissend op een Russische tank zie springen en sterven als de Hongaren, dan hen in de toekomst onder bescherming van een atoombomvoorraad volledig zie afsterven van iedere politieke belangstelling en verantwoording inzake hun werk en leven, daar politici de veiligheid en welstand verzekeren en het leven dicteren, om dan plotseling zonder hun medeweten om te komen in een atoombrand. Zij zullen dan niet alleen dood zijn, maar ook niet zelf geleefd hebben. Zij hebben niet eens hun eigen dood gehad, ze zijn niet gestorven. Wij moeten willen sterven, op tijd. De Hongaarse jeugd leeft voort in de geschiedenis.

Wanneer het Westen met haar huidige politiek zou breken, dan zouden wij met één slag in de samenleving de mens weer in zijn functie herstellen als drager van en deelhebber aan de nood en de vreugde van het leven, zelfs bij een bezetting.’

Ik hoor het hele Westen al protesteren en de bekende duizendtallen argumenten nog eens herhalen, maar dat deze stem nog gehoord wordt, bewijst dat er nog een kiem van leven in onze kultuur is, dat er nog een antwoord is, niet voortkomend uit een redenering waar geen speld tussen te krijgen is - we hebben ons met dergelijke redeneringen (zoals Dippel aantoont) in een dodelijke impasse gesleept - maar uit het grandioze inzicht:

‘Ook zonder in Christus te geloven, zal men Christus eren meer dan dat deel der christenheid, dat denkt dat de levensweg van Christus een soort “hoogste” vorm van levenswaarheid toevoegt aan het menselijke in plaats van een volmaakte uitdrukking van de mens zelf te zijn.’

Ik zie hier de hele christenheid al op zijn achterste benen staan.

Overal in dit opstel komt het woord ‘nederigheid’ voor. ‘Politiek van nederigheid is zich bekennen tot de werkelijkheid en daardoor is het ook een

nuchtere aanvaarding van de wetenschap, die ons bescheidenheid leert...' schrijft hij ergens.

Verder is hij uiterst praktisch: '...een westerse regering die de toekomst in deze zin ernstig neemt [...] zal direkt al op alle scholen Russisch als leervak invoeren...'

Zo zou ik door kunnen gaan, maar ik zal je het in zijn geheel laten lezen als ik zelf een exemplaar ervan heb ontvangen, nu is het wel een beetje uit zijn verband gerukt misschien. Maar misschien dat ik je iets van de toon en de heldere atmosfeer van dit stuk heb kunnen overbrengen, zij het dan maar erg weinig. Het is in ieder geval wel iets anders dan de 'cynische café-tafel-gesprekken' van een hele hoop artistiek vullis dat met een o zo intelligente oppervlakkigheid meent dat de wanhoop (als alibi voor een hoop vuiligheid) de diepste uitdrukking van de werkelijkheid is en zichzelf en anderen zo blokkeert voor iedere genezing. Want in het statisch denken van ons Westerlingen is alles te bewijzen - wat in deze tijd toch langzaamaan wel duidelijk wordt - en wij kunnen in de zelfbewezen waarheden een heel leven stuk leven, een hele wereld stuk leven in de benauwdheid van de haat, en de wanhoop, die we aanbidden met te denken dat nu wel vaststaat dat er niets anders is, en dan ìs er ook niets anders, want we scheppen onze eigen afgoden en dat worden zeer reële 'machten in de lucht' zoals Paulus schrijft.[79] Juist dat 'vaststaan' is een kenmerk van de afgoden, van de dood dus. Vroeger waren ze van steen en dus tastbaar vaststaand, vandaar het verbod aan de Joden om beelden te maken, want de macht daarvan is heel reëel, niet zomaar een hersenschim of een vergissing, ze is geënt op datgene wat absoluut vaststaat en het volkomen nulpunt is: de dood. Maar de dood leeft zo sterk in de mens dat we ook wel in staat zijn zonder stenen beelden de stroom van het leven te blokkeren. In ons westerse denken hebben we de rivier met het harde steen van onze abstracties, onze harde zekerheden, al bijna afgedempt, om er een soort energiecentrale-als-winstgevend-object van te maken. Maar met de electriciteit kunnen we niets laten groeien. En juist groeien is het kenmerk van de werkelijkheid, in zijn bloedwarme geheimzinnigheid en ondoorgrondelijke breekbaarheid, paradoxaal en verbazingwekkend. Altijd weer op losse schroeven gezet, omdat het leven niet vastgeschroefd kan worden dan ten koste van haar wezen, omdat het gegeven werd door de volkomen Andere, Wiens beeld vlees en bloed is: Jezus Christus, de 'volmaakte uitdrukking van de mens'.[80]

Ik ben nu op het dak gaan zitten, letterlijk - het heeft met het voorgaande noch met het volgende iets te maken - want de zon schijnt. Tafel en machine door het raam gehesen en buurvrouwen zien nu in hun tuintjes tegen mij op. Dat is een geruststellende gedachte, een vleiende gedachte zelfs, waarbij het me niet hindert dat ze waarschijnlijk tegen elkaar zeggen: ‘nu zit die tiktafelidioot op dak, eindelijk, altijd al gezegd: laat 'ie op dak gaan zitten!’

Met rood[81] ga ik nu maar eens verder, niet omdat wat volgt belangrijker of gevaarlijker is dan wat voorafging, maar terwille van de afwisseling en uit een soort nieuwsgierigheid naar de mogelijkheden van dit apparaat, dat ik te leen heb bij toeval.

Een zelfde soort nieuwsgierigheid dreef me tot de volgende onderneming, of liever, tot het volgende onderzoek.

Je weet misschien dat ik met een regeringsopdracht bezig ben (een stuk voor 5 tot 7 blazers, waarbij niet gedacht werd aan een blaaskwintet in de gebruikelijke samenstelling, maar waarbij het koper naar evenredigheid met het hout vertegenwoordigd moest zijn, zoals de bepalingen van het op die wijze wel zeer nauw aangehaalde corset luidden).

Ik ben maar zo vrij geweest om er een octet[82] van te (gaan) maken, omdat ik anders geen evenwicht bereik tussen het koper en het hout - bovendien wilde ik niet nòg een septet maken[83] - want een trompet kan (en wil!) ik nu natuurlijk niet missen. Ik gebruik er zelfs twee. Verder één trombone en het kwintet: fluit,[84] klarinet, althobo,[85] hoorn en fagot. Zo ongeveer in deze indeling, althans in het eerste (snelle) deel. Nu kun je, als je de instrumenten tenminste een klein beetje volgens hun aard wilt behandelen, in snelle passages het koper geen idioot grote sprongen laten maken, voor het hout in het algemeen is dit minder bezwaarlijk. Lees Strawinsky's Agon[86] er maar op na - enfin, over zijn meesterschap op dit terrein is het onnodig te proberen nog een verstandige opmerking te plaatsen. Bij de beoordeling van m'n invallen moest ik dus met deze dingen rekening houden. Overigens - dit tussen haakjes - zou ik zo'n werkwijze graag eens willen toetsen aan jouw mening hieromtrent; zelf heb ik de ervaring (dit is natuurlijk heel persoonlijk), dat de inspiratie geïntensiveerd wordt door de krachten en weerstanden die de spelregels van de wiskunde, wanneer ik dat verkies, aan die inspiratie opleggen. Als het maar een spel blijft! Geen verdomde filosofie à la Von Eimert[87] c.s.,

waarmee de zaken zo loodzwaar belangrijk gemaakt worden, schermend met woorden als: einfache Wahrheit![88] Hoe kaler en einfacher de Wahrheit is, hoe leugenachtiger. Overigens staan er in zijn artikel in Die Reihe-3 behartens-waardige dingen, tussen een vervelende hoop belangrijke onzin. Waar hij bijvoorbeeld op bladzijde 8 opmerkt dat het niet juist is te denken dat het aanwenden van allerlei spelregels uit zou moeten lopen op een totale 'Praede-termination' van de compositie, maar er juist een grote speelruimte ontstaat, kan ik hem wel volgen.[89] Toch lijkt Stockhausen me zakelijker. Maar ik dwaal af.

Een[90] van mijn eerste invallen zag er als volgt uit:

trompet

Hierin komen de volgende intervallen voor: grote secunde, reine kwart, kleine terts, kleine secunde en grote terts, allemaal kleiner dan de verminderde kwint (het Halve Octaaf). Voor de hanteerbaarheid duid ik ze in het vervolg aan met respectievelijk de cijfers 2, 5, 3, 1 en 4.

Deze intervallen vormen in deze volgorde een reeks van 6 *verschillende* tonen. Daar ben ik erg gevoelig voor: er moet in het chromatisch gemiddelde niet te snel een toon terugkeren (wat nog iets anders is dan toonrepetities, waar ik dikwijls juist heel erg veel voor voel!).

De reeks wilde ik nu kompleteren met de andere zes beschikbare tonen die we gekregen hebben (als een kind zo blij daarmee: twee handen vol tonen), en wel zo, dat ook alle andere intervallen (van 6 tot en met 11 dus) vertegenwoordigd zijn. Een 'All-Intervall-Reihe'[91] (in Keulen hoor ik het weer donderen). Daarmee had ik de bedoeling de grotere intervallen - die ik toch echt niet kan missen - het muzikale materiaal te laten zijn voor het hout, wat, als ik het zo schrijf wel erg simplistisch lijkt, maar het 'hoe' kan ik natuurlijk alleen met de partituur laten zien.

Er bleek slechts de volgende mogelijkheid te zijn:

Alle intervallen in dezelfde richting uitgezet. Even bekijken: de som van de intervallen op gelijke afstand van het halve octaaf (6) is steeds 12; de symmetrie van het geheel wordt nog duidelijker wanneer ik de intervallen vanaf het keerpunt 6 ‘binnen het octaaf’ omkeer. (Dus 8 dalend wordt 4 stijgend, enz.) Dan krijg ik:

zoals je ziet: volkomen symmetrisch.

Het[92] leek me van het grootste belang - net zo strategisch belangrijk als ik het met schaken kan vinden om op een bepaald ogenblik te rocheren, wat verder toch geen zedelijke konsekwenties heeft in de trant van Es Ist Die Einfache Wahrheit, geloof ik - om te onderzoeken of er onder de kombinaties van de intervallen 1, 2, 3, 4 en 5 nog meer van dergelijke heerlijke mogelijkheden scholen. Als je een parel opduikt, wil je er altijd nog een hebben.

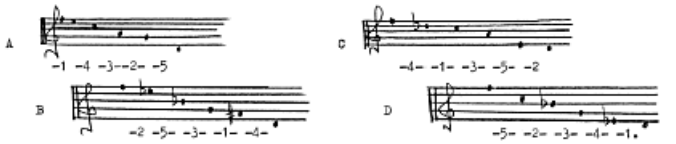
Het is duidelijk dat er 1 × 2 × 3 × 4 × 5 = 120 mogelijkheden zijn. Als ik een electronische rekenmachine had, zou ik zo klaar zijn met ze allemaal af te tasten, ik zou ook niet aarzelen een dergelijk apparaat te gebruiken - het werkelijk muzikale denken komt toch pas na al deze orde-scheppende bewerkingen: ik zal de emotionele vergissing niet maken van het apparaat te vergen voor me te denken zoals zovelen die

5.

Het is duidelijk dat er 1 x 2 x 3 x 4 x 5 = 120 mogelijkheden zijn.
Als ik een electronische rekenmachine had zou ik ze klaar zijn
met ze allemaal af te tasten,ik zou ook niet aarzelen een dergelijk
apparaat te gebruiken - het werkelijk muzikale denken komt toch pas
na al deze orde-scheppende bewerkingen: ik zal de emotionele ver-
gissing niet maken van het apparaat te vergen voor me te denken
zoals zovelen die hier,op grond van vermeende ommenselijkheid,af-
wijzend tegenover staan,veronderstellen dat ik dat zou doen.Ze
zien het verschil niet tussen denken en rekenen...
Bij voluit muzikaal denken gaat het om de gehele persoonlijkheid.
Ik geloof dat daarbij mijn linker grote teen een - zij het beschei-
den-rol meespeelt.

Tamelijk opgewekt nog ,heb ik alle 120 mogelijkheden op papier gezet.
Er kwamen - en daarom alleen al was het de moeite waard - zeer frasie
en inspirerende combinaties uit de bus.Ik kan ze je jammer genoeg niet
laten horen!

Van deze 120 6-toons reeksen waren er 43 die aan de voorwaarde
uit 6 verschillende +te bestaan,bleken te voldoen.Dat was een +Tonen
eerste schifting.Restte mij nog te onderzoeken welke daarvan
tot een symmetrische all-intervall-reihe waren te kompleteren.
Dit bleken er slechts 4 te zijn en wel de volgende:



(de reeks waar ik van
uitging)

Hierbij is het volgende aan te tekenen:(dit klinkt al bizon-
der Zeitschrift-mässig,niet te verwarren met de Zeitmassen
of misschien juist wel...ik vond het echt wel een stuk
voor een superbelangrijk elitevakblad)

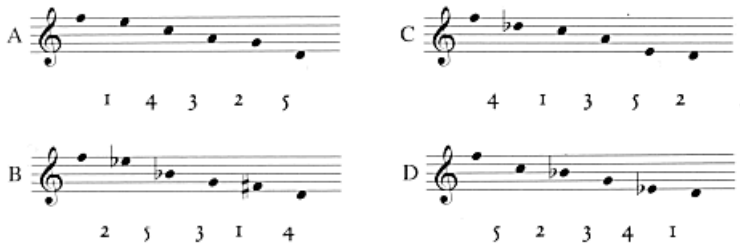
de eerste drie tonen van B zijn een transpositie van de laatste drie
tonen van A . Precies zo de eerste drie van A ten opzichte van de
laatste drie van B. Een verwisseling van twee groepen van drie tonen
dus. Het zelfde geval doet zich voor met de reeksen C en D.
Verder is D een kreeftvorm in omkering van A,en C is dat van B.
Hier zul je even doorheen moeten bijten.
Het is in ieder geval wel duidelijk dat er een zeer nauwe samenhang
tussen deze vier reeksen is,zo zelfs dat er in feite niets nieuws bij
is en alles dus neerkomt op één reeks ,en dat is nu net - van alle
120 mogelijkheden die er zijn - degene die mij het eerst in gedachten
kwam (zgn. inviel). Er is dus één combinatie tussen de intervallen
1,2,3,4 en 5 die het grootste toongebied beslrijkt en dus de meeste
mogelijkheden biedt,en die had ik er precies uitgevist.

Gedeelte uit de brief van Peter Schat aan Rudolf Escher, 9 augustus 1958.

> hier, op grond van vermeende onmenselijkheid, afwijzend tegenover staan, veronderstellen dat ik zou doen. Ze zien het verschil niet tussen denken en rekenen...

Tamelijk opgewekt nog, heb ik alle 120 mogelijkheden op papier gezet. Er kwamen - en daarom alleen al was het de moeite waard - zeer fraaie en inspirerende combinaties uit de bus. Ik kan ze je jammer genoeg niet laten horen!

> Van[93] deze 120 6-toons reeksen waren er 43 die aan de voorwaarde uit 6 verschillende tonen te bestaan, bleken te voldoen. Dat was een eerste schifting. Restte mij nog te onderzoeken welke daarvan tot een symmetrische All-Interval-Reihe waren te kompleteren. Dat bleken er slechts 4 te zijn en wel de volgende:



> (de reeks waar ik van uitging)

> Hierbij is het volgende aan te tekenen: (dit klinkt al bijzonder Zeitschrift-mässig, niet te verwarren met de Zeitmassen[94] of misschien juist wel... ik vond het echt wel een stuk voor een superbelangrijk elitevakblad)

de[95] eerste drie tonen van B zijn een transpositie van de laatste drie tonen van A. Precies zo de eerste drie van A ten opzichte van de laatste drie van B. Een verwisseling van twee groepen van drie tonen dus. Hetzelfde geval doet zich voor met de reeksen C en D. Verder is D een kreeftvorm in omkering van A, en C is dat van B. Hier zul je even doorheen moeten bijten.

Het is in ieder geval wel duidelijk dat er een zeer nauwe samenhang is en alles dus neerkomt op één reeks, en dat is nu net - van alle 120 mogelijkheden die er zijn - degene die mij het eerst in gedachten kwam (zogenaamd inviel). Er is dus één combinatie tussen de intervallen 1, 2, 3, 4 en 5 die het grootste toongebied bestrijkt en dus de meeste mogelijkheden biedt, en die had ik er precies uitgevist.[96]

> Dit[97] alles geeft me toch wel te denken. Ik bedoel dit in positieve zin. Natuurlijk zal ik niet de fout maken wereldschokkende konsekwenties te trekken. Laat ze dat maar in Keulen doen: generaliseren en konsekwenties trekken, en het armetierige stokpaardje dat uiteindelijk overblijft, dient dan om bereden te worden, de zogenaamde Principereiterei, een hele cybernetische renstal vol...

Maar het is toch wel duidelijk dat m'n intuïtie belangrijk sneller is dan het alle mogelijkheden aftastende verstand. Hoevéél sneller dat is, ondervind je aan den lijve, wanneer je alle hierboven beschreven handelingen en bewerkingen uitvoert (dat betekent onder andere meer dan 1200 noten uitrekenen en uitschrijven en je daarbij niet éénmaal vergissen - vandaar mijn behoefte aan een rekenmachine in zo'n geval). Er is moed voor nodig om op je intuïtie te vertrouwen in het kiezen van je toonmateriaal. Het biedt de minst ‘tastbare’ steunpunten, maar het gaat veel verder en veel sneller. Ik geloof dat ze daar in Keulen veel te weinig rekening mee houden. Uit de aard der zaak: het is een onberekenbaar element! In de letterlijke zin van het woord. Dit heeft met geheime en onachterhaalbare groeiprocessen te maken. Het erkennen hiervan, of liever: het vooropstellen (een nederige houding) hiervan kan juist de vrijheid en de ontspannenheid bewerken die voorwaarde zijn voor een vruchtbare exploratie van deze in het muzikale denken geheel nieuwe gebieden. Dan is het ook een spel, dat zichzelf niet hoeft te rechtvaardigen, dat eenvoudig gespeeld kan worden, zonder het trekken van allerlei agressieve konsekwenties. Een spel met allerlei wetmatigheden die niet eens onder de dwang van een krampachtige logika hoeven te staan, want iedere logika heeft ergens wel een irrationeel element, wat natuurlijk geen vrijspraak betekent voor slordigheid, maar het neemt de angst weg, de angst om je te vergissen en om eens iets te doen wat niet wereldschokkend is, iets dat niet superbelangrijk is. Herinner je je nog die laatste zin uit een zelfportret van Bartók? ...möglicherweise hat er auch gar nicht jene Wich-

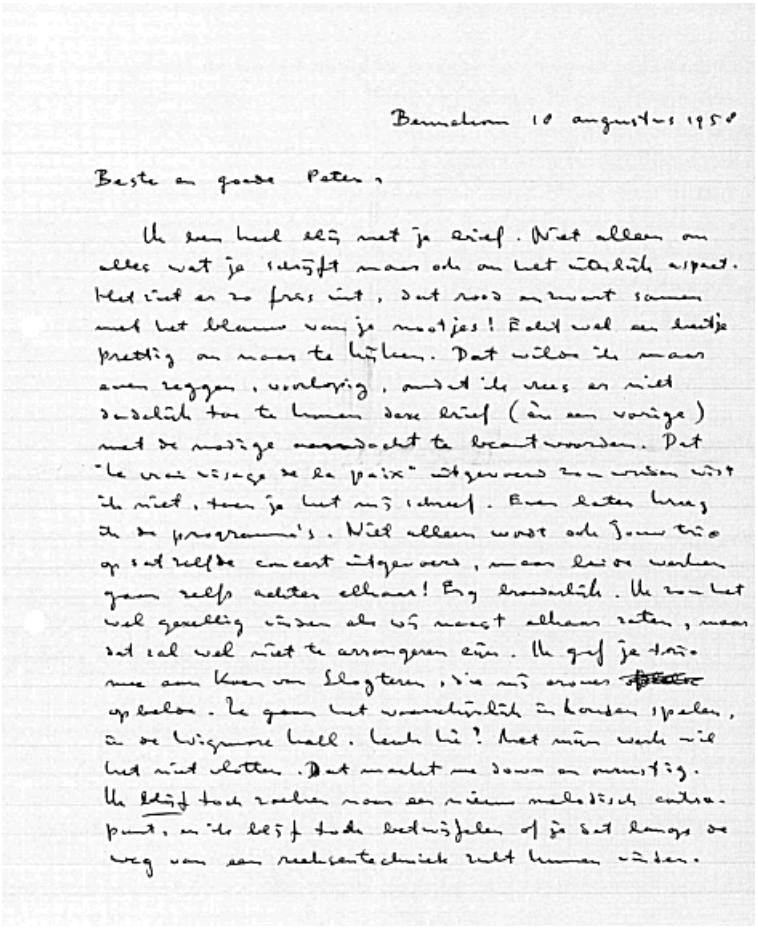
tigkeit, die ihm von einigen seiner Fanatiker beigemessen wird![98]

> Ik heb van dit alles veel geleerd, ook van het me zo bewust te maken in een eindelijk wat uitvoeriger brief. Ik hoop dat je me dit egoïstische element niet te zwaar telt. Ik heb het toch aan jou geschreven en ik bedoel het beslist in zeer persoonlijke zin, niet als vakbladartikel; ik zou het beslist niet in mijn hoofd halen dergelijke opmerkingen over eigen werk anders dan aan een vriend te laten lezen, om niet de indruk te wekken - wat de bedenkelijke fout is van de heren die in Die Reihe over zichzelf schrijven - dat artikelen en verklaringen moeten doen wat de muziek dan wel niet zal kunnen.
> En ik ben er dagelijks mee bezig, het werkt een zekere muzikale ascese in de hand. Want tenslotte ben ik ervan overtuigd dat niets zo schadelijk is in de muziek als vage wetteloosheidsidealen. ‘Omdat de wetteloosheid toeneemt, zal de liefde van de meesten verkillen.’ Ook de liefde voor de muziek.

Misschien is bij dit alles het persoonlijk element een beetje in het gedrang gekomen. Een brief is ook zo weinig beweeglijk au fond, en allerlei subtiele wendingen en reacties komen op het papier zo slecht over. Het is toch wel een erg eenzijdige conversatie!

Wanneer ga je naar Venetië? Toch niet tijdens de Gaudeamus-Beneluxmuziekweek hoop ik. Op hetzelfde programma waar jouw ‘Vrai Visage de la Paix’ gaat, is mijn trio geplaatst, heb ik gezien.[99] Daar verheug ik me zeer op! Ga je verder nog met vacantie? Ik heb ‘vacantie’ van dienst gevraagd middels een rekest aan Staf met als argument m'n opdracht die klaar moet zijn op de dag dat ik afzwaai. Mijn Kapitein liet het rekest 15 dagen in zijn la liggen en niemand schijnt het veel te interesseren. Dit is geen zelfbeklag, maar nuchtere konstatering van de stand van zaken. Het zal me ook wel niet lukken, want een soldaat in zijn eenje begint niet zo veel. Bovendien heb ik toch al het gevoel de hele zaak zo belangrijk te maken, met mezelf als onderwerp, en als je dat doorhebt, gaat het zo tegenstaan. Ik krijg het gevoel me wel erg boven de wet te willen stellen, hoewel, als er wat te oogsten valt, staat de wet er achter, maar van wat ik te ‘oogsten’ heb, is het nut zo weinig aantoonbaar.

Heb[100] je Badings' 8'e nog gehoord?[101] Dat is me toch weer een groot-Duitsche loer die hij ons daar draait, niet? Het begint op een manier dat je denkt:

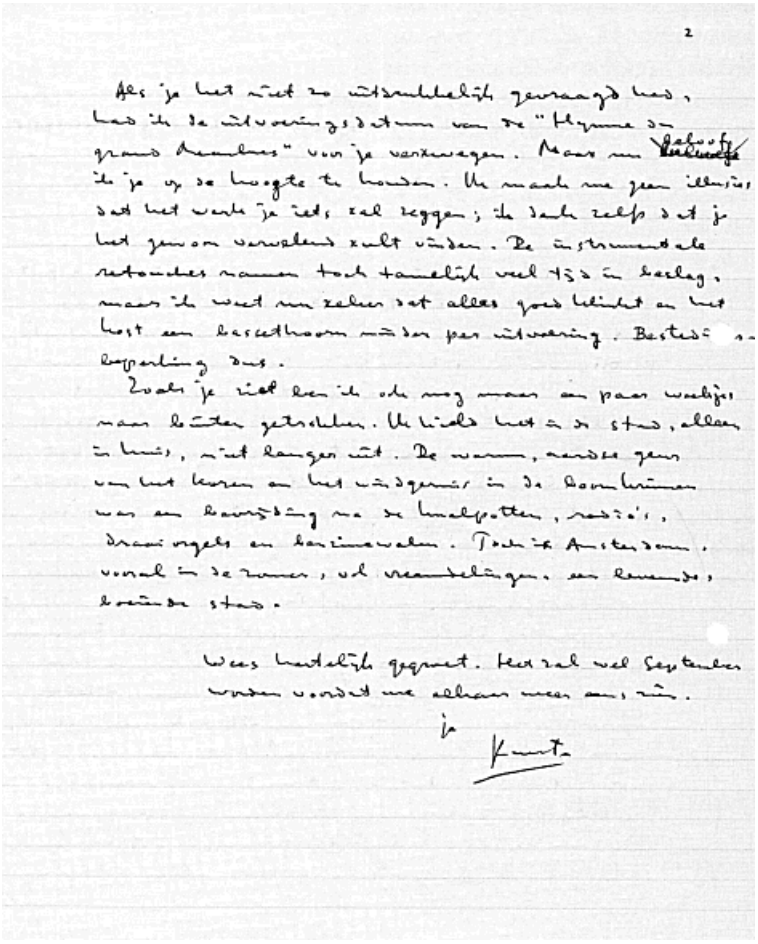


Bennekom 18 augustus 1958

Beste en goede Peter,

Ik ben heel blij met je brief. Niet alleen om alles wat je schrijft maar ook om het stukje papier. Het ziet er zo fris uit, dat rood en zwart samen met het blauw van je matjes! Echt wel een leuke prestatie om mooie te krijgen. Dat willen ze maar een reggen, voorlopig, omdat ik nog er niet zakelijk toe te komen deze brief (én een vorige) met de nodige nauwgezetheid te beantwoorden. Dat "le vrai visage de la paix" uitgevoerd zou worden wist ik niet, toen je het mij schreef. Even later kreeg ik de programma's. Niet alleen wordt ook Jouw trio op het zelfde concert uitgevoerd, maar ook voeren gaan zelfs achter elkaar! Erg leuk. Ik zou het wel gezellig vinden als wij meest allen zaten, maar dat zal wel niet te arrangeren zijn. Ik geef je trio nu aan Kees van Slogteren, die mij erover ~~[illegible]~~ opbelde. Ze gaan het waarschijnlijk in kunnen spelen, in de Wigmore Hall. Leuk hè? Het mijn werk wil het niet vlotten. Dat maakt me soms onrustig. Ik blijf toch zoeken naar een melodisch contrapunt, en ik blijf twijfelen of je dat langs de weg van een reeksentechniek zult kunnen vinden.

Brief van Rudolf Escher aan Peter Schat, 18 augustus 1958.



2

Als je het niet zo uitvoerbaar gemaakt had, had ik de uitvoeringsduur van de "Hymne an grand Ensemble" van je verwezen. Maar nu [illegible] ik je op de hoogte te houden. Ik maak me geen illusies dat het werk je iets zal opgaan; ik doe zelfs dat je het geen vervelend zult vinden. De instrumentale notenbeeld nemen toch tamelijk veel tijd in beslag, maar ik weet nu zeker dat alles goed klinkt en het lijkt een herculeswerk mijden per uitvoering. Bestede [illegible] besparing dus.

Zoals je ziet ben ik ook nog maar een paar weekjes naar Utrecht geweken. Ik hield het in Huis, niet langer uit. De warmte, zonder geur van het koren en het vergezicht in de bomkruinen was een bevrijding na de benauwdheid, rusteloosheid, drukmakerij en herrie van Amsterdam. Toch is Amsterdam, vooral in de zomer, ook weer belangrijk, een levende, kostbare stad.

Wees hartelijk gegroet. Het zal wel September worden voordat we elkaar weer zien, nu.

Je Kunst

eindelijk heeft hij zijn octotonische bewustzijnsvernauwing een beetje overwonnen, wat al een hele verrassing is, en dan valt hij plotseling met een dermate banaal hoofdthema in, dat je met beide handen voor de ogen wegloopt. Het steeds weer modern doen en het in feite niet zijn, het zich uitgeven als eerste van dat en eerste van dit en in werkelijkheid bij de vele laatsten te horen, is toch wel een typisch kenmerk van zijn tweeslachtige streberische pose. Wanneer hij eens werkelijk oprecht is, schrijft hij een weliswaar zeer behoudend stuk maar dat is dan in ieder geval, zoals het middendeel uit de 8e, een waardig en toch ook waardevol deel.

Hoevelen staan er tegenwoordig naast hun schoenen. Een uitdrukking van onze eenzijdige en schyzotieme cultuur.

Wanneer[102] gaat je 'Hymne du Grand Meaulnes'?[103] Ik zou het je kwalijk nemen als je me dat niet schreef, want ik ben zo slecht op de hoogte van wat er allemaal gaat gebeuren omdat ik geen krant heb.

Ik verlang nu naar de dubbele streep, om in het vakjargon te blijven - jij misschien ook trouwens.

Vergeet niet mijn hartelijke groeten aan Beis[104] en je kinderen te doen! En wanneer zie ik je weer eens?

je Peter.

9 Escher aan Schat
Bennekom, 18 augustus 1958

Beste en goede Peter,

Ik ben heel blij met je brief. Niet alleen om alles wat je schrijft, maar ook om het uiterlijke aspect. Het ziet er zo fris uit, dat rood en zwart samen met het blauw van je nootjes! Echt wel een beetje prettig om naar te kijken. Dat wilde ik maar even zeggen, voorlopig, omdat ik vrees er niet dadelijk toe te komen deze brief (èn een vorige) met de nodige aandacht te beantwoorden. Dat 'Le vrai visage de la paix' uitgevoerd zou worden wist ik niet, toen je het mij schreef. Even later kreeg ik de programma's. Niet alleen wordt ook jouw trio

op datzelfde concert uitgevoerd, maar beide werken gaan zelfs achter elkaar! Erg broederlijk. Ik zou het wel gezellig vinden als wij naast elkaar zaten, maar dat zal wel niet te arrangeren zijn. Ik gaf je trio mee aan Koen van Slogteren,[105] die mij erover opbelde. Ze[106] gaan het waarschijnlijk in Londen spelen, in de Wigmore hall. Leuk hè? Met mijn werk wil het niet vlotten. Dat maakt me down en onrustig. Ik blijf toch zoeken naar een nieuw melodisch contrapunt, en ik blijf toch betwijfelen of je dat langs de weg van een reeksentechniek zult kunnen vinden.

Als je het niet zo uitdrukkelijk gevraagd had, had ik de uitvoeringsdatum van de 'Hymne du Grand Meaulnes' voor je verzwegen. Maar nu beloof ik je op de hoogte te houden. Ik maak me geen illusies dat het werk je iets zal zeggen; ik denk zelfs dat je het gewoon vervelend zult vinden. De instrumentale retouches[107] namen toch tamelijk veel tijd in beslag, maar ik weet nu zeker dat alles goed klinkt en het kost een bassethoorn minder per uitvoering. Bestedingsbeperking dus.

Zoals je ziet ben ik ook nog maar een paar weekjes naar buiten getrokken.[108] Ik hield het in de stad, alleen in huis, niet langer uit. De warme, aardse geur van het koren en het windgeruis in de boomkruinen was een bevrijding na de knalpotten, radio's, draaiorgels en benzinewalmen. Toch is Amsterdam, vooral in de zomer, vol vreemdelingen, een levende, boeiende stad.

Wees hartelijk gegroet. Het zal wel september worden voordat we elkaar weer eens zien.

je Ruut.

10 Escher aan Schat
Amsterdam, 10 september 1958

Beste Peter,

Het heeft je misschien verwonderd dat ik niets liet horen na de uitvoering van je trio. De reden is dat ik er tegen opzag je te moeten schrijven dat ik het niet mooi vind, zoals ik trouwens wel vreesde, na het goed bestudeerd te hebben. Wanneer ik je nu wèl schrijf, alleen eigenlijk om je dit te vertellen, doe ik het omdat ik het verkeerd en kinderachtig zou vinden je geen reactie te laten

1

Amsterdam 10 sept. 1958

Beste Peter,

Het heeft je misschien verwonderd dat ik niets liet horen na de uitvoering van je trio. De reden is dat ik er tegen opzag je te moeten schrijven dat ik het niet mooi vond, zoals ik trouwens wel reeds, na het goed beslapen te hebben. Wanneer ik je nu wèl schrijf, alleen eigenlijk om je dit te vertellen, doe ik het omdat ik het verlossend en bijdragend zou vinden je geen reactie te laten weten. Overigens is er meer dan één reden waarom ik er niet aan begin je schriftelijk mijn argumentatie uit te leggen. Ten eerste zou ik zoveel te vertellen hebben, mede als nasleep aanleiding van je laatste brief, dat er geen einde aan zou komen (op papier), en daarvoor mis ik de tijd momenteel. Ten tweede zou ik je niet prijs willen doen, en het gebeurt toch ongewild zoo gauw, wanneer je de dingen "zwart-op-wit" zet. Ten derde geloof ik, dat ik met dergelijke gedetailleerde kritische beschouwingen een beetje voor tussen beide te zitten. Ik bedoel tussen jou en Van Baaren, die beiden, tot mijn verwondering, op een vraag van één der leden van de beoordelings-commissie van Donemus, vertelden dat je nog zijn leerling was. Dat had

Brief van Rudolf Escher aan Peter Schat, 10 september 1958.

ik van jou niet begrepen. Ik weet ook niet of je het prettig zou vinden mijn bemoeien te horen, recht in een gesprek. Als je het wel wilt horen, wil ik natuurlijk graag met je praten. Maar dan moeten we de tijd hebben. Anders heeft het geen zin.

Je was er niet, op het concert. Dat vond ik al vreemd. Nog vreemder toen ik iets hoorde vertellen van "dat je tijdens de repetitie van je trio was weggelopen". Heet was het ik niet begrepen. Wat is er gebeurd? Ik kan me maar slechts voorstellen dat we het slechte gesprek hebben, want, toen als ik daarover nadenken kan, hebben de muziek je werk met zorg gestudeerd en gezellig gespeeld, zo "gezellig" als jij ze het best mogelijk gemaakt dat te doen. "Le vin triste de la paix" werd nietjes uitgevoerd, maar veel te traag. En was bevalt noch smaakte wijn. Maar toen bijslaag mij van het balcon naar beneden riep, liet ik toch maar weer enthousiast kunstjes gedraaid, lof-gekwetjes ten beste gegeven... Ik lek toch al zo de moeite waardig en ingrijmig te zijn. Vooruit maar weer met de gitt! Laat je eens wat horen? Ik zou je wel graag weer eens zien, maar ik weet nog niet wanneer het kan.

Hartelijk gegroet, je Kunt.

weten. Overigens is er meer dan één reden waarom ik er niet aan begin je schriftelijk mijn argumentatie mee te delen. Ten eerste zou ik zoveel te vertellen hebben, mede ook naar aanleiding van je laatste brief, dat er geen eind aan zou komen (op papier), en daarvoor mis ik de tijd momenteel. Ten tweede zou ik je niet pijn willen doen, en dat gebeurt toch ongewild zo gauw, wanneer je de dingen 'zwart-op-wit' zet. Ten derde geloof ik, dat ik er met dergelijke gedetailleerde kritische beschouwingen een beetje raar tussen kom te zitten. Ik bedoel tussen jou en Van Baaren,[109] die laatst, tot mijn verwondering, op een vraag van één der leden van de beoordelingscommissie van Donemus, vertelde dat je nòg zijn leerling was.[110] Dat had ik van jou niet begrepen. Ik weet ook niet of je het prettig zou vinden, mijn bezwaren aan te horen, zelfs in een gesprek. Als je het wel wilt horen, wil ik natuurlijk graag eens met je praten. Maar dan moeten we de tijd hebben. Anders heeft het geen zin.

Je was er niet, op het concert.[111] Dat vond ik al vreemd. Nog vreemder toen ik iets hoorde vertellen van 'dat je tijdens de repetities van je trio was weggelopen'. Het ware heb ik niet begrepen. Wat is er gebeurd? Ik kan mij nauwelijks voorstellen dat ze het slecht gespeeld hebben, want, zover als ik daarover oordelen kan, hebben de musici je werk met zorg gestudeerd en gevoelig gespeeld, zo 'gevoelig' als jij ze het hebt mogelijk gemaakt dat te doen.[112] 'Le vrai visage de la paix' werd netjes uitgevoerd, maar veel te traag. Er was kraak noch smaak aan. Maar toen Krelage[113] mij van het balkon naar beneden riep, heb ik toch maar weer enthousiast handjes gedrukt, lof-gebaartjes ten beste gegeven... Ik heb toch al zo de naam nukkig en iesegrimmig te zijn. Vooruit maar weer met de geit! Laat je eens wat horen? Ik zou je wel graag weer eens zien, maar ik weet nog niet wanneer het kan.

Hartelijk gegroet,

je Ruut.

11 Escher aan Schat
Amsterdam, 6 januari 1959

Beste Peter,

Er is een plaats voor je voor Woensdagavond de 7de. Maar alleen op de 1ste rij.[114] Dat is dus niet erg mooi. Voor Donderdag nog slechter: alle extra plaatsen die ik aanvroeg zijn in het zogenaamde 'blauwe zaaltje'.[115] De lokettist zei echter, dat er altijd een kans bestaat dat er 's avonds nog plaatsen vrij komen. Dat kan je dus aan het loket vragen. Wees zo vriendelijk je kaart bij mij af te halen en wel zeer tijdig voor de aanvang van het concert (20.15). Ik vind het vervelend te moeten jachten.

Eten kun je deze keer niet bij ons, aangezien wij al andere gasten hebben en het te druk wordt voor Bijs. Ze is erg moe.

Vanochtend repeteerde Haitink[116] voor het eerst... Mijn werk wordt dus weer in ongeveer 3 uur in elkaar getimmerd. Maar Haitink zelf is buitengewoon sympathiek en vol begrip. Aan hem ligt het niet. Het is de vervloekte muziekindustrie.

Tot ziens

R.

12 Escher aan Schat
Amsterdam, 17 januari 1959

Beste Peter,

Nog lichtelijk afgemat van de indrukken van gisteravond,[117] ben ik vanmiddag naar Bergen gegaan, voor de repetitie van het N.S.O.[118] Het viel mee. Wel goed vals hier en daar, maar geweldig veel entrain en - ik kan niet anders zeggen - een grote stuwende kracht van de zijde van Brussen.[119] Puntgaaf wordt de uitvoering natuurlijk helemaal niet. Het zal de ene maal beter zijn dan de andere en hopelijk de 10e keer beter dan de eerste. In ieder geval heb ik kunnen horen dat het werk goed klinkt. Dat 3e deel (op een 12-toonreeks) komt er natuurlijk veel te grof uit. Maar Brussen begrijpt dat dit het moei-

lijkste stuk uit de Symfonie is. Het hele ‘gedoe’ toch eigenlijk (ik kan absoluut niet meer schrijven, excuses) geweldig leuk. Een beroepspaukenist, een jongen uit Eibergen (leerling van het Conservatorium in Den Haag) zat in een geruit hemd twee meisjes op te leiden tot slagwerksters. Eén van de militaire trommen hadden ze al lens geslagen, zodat een student met mij mee naar Alkmaar reed om een nieuw tromvel te kopen en tevens een voorraadje sordines. Als ik opkeek ontmoette ik dan hier, dan daar in het orkest vreemde, soms vragende, soms borende blikken. Geheimzinnige jonge blikken, ogen bedoel ik die ‘de componist’ aan het opnemen waren. Dan voel ik de tijd weer gonzen. Niet vanwege die componist, maar door die ogen, die langer zullen kijken dan de mijne.

Vanavond belde Koen van Slogteren even op om eens te horen hoe ik het gevonden had. Hij en Vester[120] willen graag nog eens napraten, met jou er bij. Zullen we dat eens hebben? Ook zij hadden de discussie knullig gevonden en teleurstellend.[121] Ik verheug me erop dat jij weer eens rustig een weekend hier bent, zodat je mij Zondags uitgebreid (tot in alle details!) kunt aantonen welke reeksen aan je octet ten grondslag liggen en hoe je die hebt aangewend. Zou je me dat willen uitleggen? Rode, blauwe en groene lijntjes en cijfers zouden een verrassende aanblik aan je partituur kunnen geven...[122] So long Peter, slaap lekker (*ik* ga namelijk slapen, en, héél egocentrisch veronderstel ik dan, dat jij ook de kooi in gaat. Hetgeen natuurlijk onzin is, want je leest dit waarschijnlijk 's morgens. Hoe het zij, nogmaals, maf ze.

Ruut.

13 Schat aan Escher
Utrecht, 21 januari 1959

Beste Ruut,

Misschien heb je hem al gezien, maar ik stuur toch even de recensie uit de N.R.C.[123] Zeer zakelijk en sympathiek. Niet het gebruikelijk Jantje van Leiden - Proficiat!

Wat denk je van aanstaand weekend? Je ziet, ik houd van aanpakken. Anders duurt het zeker 4 weken, wegens zondmiddagconcerten en weekenden met Julia[124] die dan weer terug is.

Overigens moet ik nog zien dat ik mijn hond dan ergens laat. Maar dat komt wel. Komt Van Slogteren ook of is dat te kort dag. Nu, ik hoor wel

dag

je Peter

14 Escher aan Schat
Amsterdam, 22 januari 1959

Beste Peter,

Dank voor het knipsel uit de N.R.C. Inderdaad had ik dat stukje al gelezen: Sido bracht het mee van school, samen met een schrijfsel van Lex van Delden in 'het Parool'. Hoe dat laatste uitviel, kan je wel begrijpen. Een vette kop kondigde aan: 2e Symphonie van R.E. was teleurstellend,[125] waarna natuurlijk breedvoerig al die voor Van Delden teleurstellende eigenschappen van mijn muziek worden uitgemeten. Never mind. Toch irriteert mij ook in dat zakelijke stukje uit de N.R.C. de opmerking dat ik 'even gesnoept' zou hebben van 'de verlokking van de twaalftoonreeksen'. Alsof ik een oude snoeper ben, verdomme. Noch technisch, noch psychologisch is zoiets steekhoudend. Maar basta. Ze schrijven maar en ik ga mijn weg zoals mijn artistiek geweten mij die voorschrijft. Ik ben nu benieuwd in welke mate de achtereenvolgende uitvoeringen door het N.S.O. beter worden. Zaterdagavond ga ik in Eindho-

ven luisteren.[126] Dat is ook de reden dat wij elkaar dit weekend niet kunnen zien. Jammer genoeg. Mijn 'mecenas'[127] rijdt ons er heen en het is nog niet zeker of wij dan 's nachts of de volgende morgen teruggaan. Maar we moeten dan in ieder geval naar mijn ouders in Oegstgeest, waar Giel en Sido logeren. En zo moet ik dus zeggen: tot over een maand. Heb het goed met Julia. Die wil ik graag leren kennen.

Dag Peter,

je Ruut.

P.S. Dat ik een 'studie' gewijd zou hebben aan de (onzinnige) vraag 'of Nederlandse componisten werken kunnen schrijven die geschikt zijn voor amateursymfonieorkesten' is klinklare onzin. Dat heeft de 'public relations officer' van Pfizer N.V. gewoon uit zijn ex-journalistieke duim gezogen. Waarom schrijven ze zoiets over je; begrijp jij dat? Ik niet.

R.

15 Escher aan Schat
Amsterdam, 22 januari 1959

Beste Peter,

Zou je mij even per omgaande het juiste adres van de electronische Studio in Delft kunnen melden? Ik heb dat nergens genoteerd. Ik ben nu zover dat ik mij ook wel in dat avontuur wil storten. Ik zal eerst maar schrijven aan ir. Kok.[128] Heb weer allerlei afschuwelijke literatuur van Stockhausen, Nono en Boulez in huis. Zal proberen mij er doorheen te worstelen. Interessant artikel van W. Adorno, hoewel *Duits* en dus on-helder.[129] Uitvoering symfonie boven verwachting goed.[130] Zal nog wel beter worden. Natuurlijk zal pas een beroepsorkest het werk volledig recht kunnen doen wedervaren.

Ik zou nu wel graag jouw kamer eens zien. Wacht nog even tot ik tijd heb, dan kom ik eens.[131] Maar als het te lang duurt, kom dan eerst nog eens hier.

je Ruut.

16 Escher aan Schat
[Niet gedateerd] [132]

Beste Peter,

Het adres van de electronische studio van de T.H. in Delft bleek ik toch te hebben. Hoef je dus niet te schrijven. Concert Eindhoven ‘teleurstellend’. Abominabele acoustiek, N.B. in Philips' Schouwburg! Daardoor ook de uitvoering niet zo best. Na afloop in oorverdovende atmosfeer met studenten gepraat. Wel leuk. Maar kater de volgende morgen wegens een glas of 10 des goeden wijns. Kringetje van Philips' intellectuelen ontstellend stupide. I.Q. van al deze heren niettemin formidabel hoog. Een mevrouw stelde me aan een andere dito voor ‘omdat ik zo sprekend op derzelver broer leek’... Heel verschrikkelijk allemaal.

je Ruut.

17 Schat aan Escher
Utrecht, 5 februari 1959

Beste Ruut, je muziek blijft me achtervolgen, je 2e symphonie heb ik hier gehoord.[133]

Des te linkser van me om niet eerder mijn bewondering er voor uit te drukken, want reageren moet ik, in mijn herinnering groeit het werk voortdurend, wat een typerende werking is van alle grote muziek. Natuurlijk heb ik er wel iets over te zeggen, maar dat zèg ik dan ook liever, het hoeft niet altijd zo'n lange brief te worden.

Bovendien word ik nog achtervolgd door eigen muzikale spinsels waarmee ik in een koortsachtige haast (het heeft me werkelijk te pakken) van sochtends vroeg tot savonds laat het papier tussen vijf lijntjes onbruikbaar zit te maken.

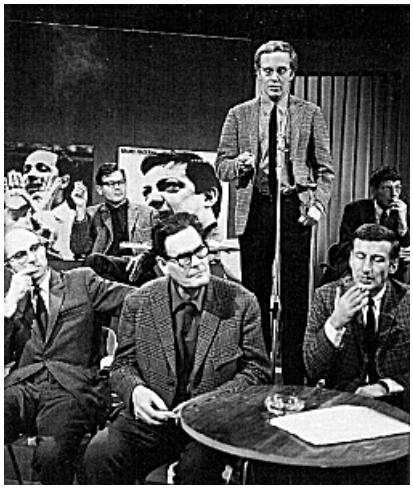
De uitvoering van het N.S.O. hier maakte een sterke indruk. Waarschijnlijk de beste uitvoering van de hele serie. Het was stampvol. Ach ja, ik had veel eerder moeten schrijven. Maar goed. Beter laat dan nooit.

Hartelijke groeten aan vrouw en kinderen,

je P.

Peter Schat legt de principes van de 'Toonklok' uit tijdens de Darmstädter Ferienkurse, 1984.

Televisiedebat op 14 december 1966. Op de voorgrond v.l.n.r. Rudolf Escher, Jaap Wagemakers, Harry Mulisch, Jan Lammers. Daarachter v.l.n.r. Jan van Vlijmen, Reinbert de Leeuw (bijna onzichtbaar achter de staande Peter Schat), Louis Andriessen en Misha Mengelberg.



Peter Schat voert het woord tijdens een live televisiedebat over de rol van moderne muziek in het concertbestel, in Theater Bellevue op 14 december 1966. Op de voorgrond v.l.n.r. Rudolf Escher, Jaap Wagemakers, Harry Mulisch. Daarachter v.l.n.r. Jan van Vlijmen (tussen de foto's van Boulez en Maderna), Peter Schat en Reinbert de Leeuw.

18 Schat aan Escher
Utrecht, 4 maart 1959

Beste Ruut. - Weergaloos ben ik iedereen aan het verwaarlozen! Ik zou herroepen en boete doen, wanneer niet een paar fascinerende noten met me bezig waren.[134] Het is als met de griep: je moet het uitzieken, liefst in quarantaine. Je kent dat. Heb dus nog geduld, of eigenlijk moet ik dat mezelf toeroepen, want ik zou graag weer eens langs komen. Maar het komt wel weer zover. Deze aanval heb ik vrijwel met succes doorstaan. Wacht op de volgende, als deze helemaal over is, en vóór die tijd kom ik weer. Componeren is vooruitzien!

Dit inktig activiteitje moge in staat zijn de beste groeten over te kaarten van je

Peter

19 Escher aan Schat
Amsterdam, 22 maart 1959

Beste Peter,

Ik had je vandaag een brief in hoofdstukken willen typen, maar er is niets van gekomen. Ik was geheel down, omdat meer en meer het besef begon door te dringen, dat die Hylas-uitvoering[135] mèt dezelfde mensen, veel en veel beter had moeten zijn. Vooral het besef, dat de tweede opvoering[136] noodzakelijkerwijs aan dezelfde euvelen zal lijden als de eerste (voornamelijk door dat onmogelijke, moeilijk te changeren en véél te realistische decor, maar ook wel door niet meer te herstellen tekorten in de regie) - maakt mij eerder huiverig erheen te gaan dan verlangend. Maar nee... daar wou ik het nu niet over hebben.

Jouw situatie blijft mij bezig houden. Ik weet in elk geval *zeker*, dat je moet ophouden schriftelijk te kiften met je verre ouders.[137] Eenvoudig omdat je daar te oud voor bent (je zei dat, geloof ik zelf ook al). Dat geeft echt niets, leidt tot geen enkele ‘verhouding’, maakt of continueert alleen een wanver-

houding. Wat je zou moeten proberen is je ouders eens te schrijven: ‘vandaag heb ik een nieuw werk voltooid voor orkest; ik geloof dat het goed is geworden.’ Of: ‘volgende maand wordt mijn septet uitgevoerd in Amsterdam.’ Of je vertelt ze iets over dat stipendium[138] (dat gaat toch door?). Zulke dingen moet je schrijven. Je kan het niet hebben dat ze jou en je werk niet ‘begrijpen’, en dat wil je hen natuurlijk telkens en telkens weer laten voelen. Nee Peter, dat is verkeerd. *Zij* kunnen er net zomin iets aan doen dat ze *jouw* ouders zijn, als *jij* er iets aan kunt doen dat je als *hun* zoon bent geboren. Gun de biologie haar ondoorgrondelijke wetten en bestrijd je agressiviteit met je goedheid en ook je destructieve tendenzen met je constructieve krachten. Beschouw het bovenstaande niet als een zedepreek van iemand die het zelf allemaal zo goed doet, maar als de ervaring van iemand die wéét dat hij het vaak allemaal zo verkeerd doet.

Ik had je nog over Pierrot Lunaire[139] en de 5 Sätze für Streichquartett van Webern[140] willen schrijven. Webern zou ik voorlopig iedere dag een keer willen horen. Deze muziek behoort tot de innigste, diepste die ooit geschreven werd. Vooral na zo iets verhevens valt Schönberg met zijn griezelromantiek voor mijn gevoel wel heel diep, ondanks erkenning van sommige instrumentale vondsten en compositorisch-sublieme momenten in zijn Pierrot.

Tot zover; er komt nog wel eens iets meer.

Ruut.

Peter Schat in zijn kamer in Amsterdam, 1963. Aan de muur een foto van Pierre Boulez.

20 Schat aan Escher
Utrecht, 23 juni 1959

Beste Ruut.

Van harte gefeliciteerd met de Van der Leeuwprijs![141] Ik kan je zeggen dat toen ik het in de krant las, er een schok door me heen ging alsof het iets fijns van mezelf was!

Ik ben er blijkbaar net zo, of bijna net zo gelukkig mee als jij. Jammer dat je de laatste keer dat ik in Amsterdam was juist in Bennekom zat. Ben je aanstaande zaterdag 27e thuis?

Weliswaar kan ik pas laat in de avond komen, maar misschien kan ik op de divan slapen, dan kunnen we zondag de hele dag een heleboel overhoop halen. Als je tijd hebt uiteraard. Hoor ik iets van je?

Beste groeten!

je Peter

21 Escher aan Schat
Amsterdam, 24 juni 1959

Beste Peter,

Ik ben natuurlijk erg blij met je gelukwens en zou je (allang) graag weer eens uitvoerig spreken. Maar aanstaande Vrijdag (26) gaan Bijs en ik met vrienden voor 3 weken naar Frankrijk, kamperend. Het klinkt erg blasé, maar ik verheug me er bepaald op nu eens niet eerst naar Parijs te gaan, maar regelrecht door te rijden naar de Dordogne, waar we gewoon wat gaan ronddwalen en kampementjes gaan opslaan voor langere tijd. Niet iedere dag verder. Ik hoop dat we stille gebieden vinden in het hart van Frankrijk, die overdag liggen te trillen in de zon en 's nachts nog stiller worden door de zachte fluittonen van de padden en het zuchtend geroep van de nachtuilen. Als het uitkomt gaan we de praehistorische grot-schilderingen van Lascaux zien, misschien ook de school die in ‘Le grand Meaulnes’[142] wordt beschreven (in een dorpje dat veel oostelijker ligt dan het Dordogne-gebied en graag zou ik

ook het kasteel zien waar de goede oude Montaigne[143] zijn ‘essais’ schreef, bijna vier eeuwen geleden. Zijn proza is kruidig als thijm en als ik hem lees, hoor ik op de achtergrond het hittegeruis van de cicaden. Het kasteel zelf brandde in 1885 af, maar werd weer opgebouwd. De toren, waarin Montaigne zijn bibliotheek had, is echter nog in de oorspronkelijke staat over. Enzovoort, enzovoort.[144]

Amsterdam is in deze eindeloze zomertijd, bijna een exotische stad aan het worden, waarvan ik steeds meer ga houden. Maar ik hunker toch naar buiten. O, die vervloekte technologie, die ons leven dagelijks heviger bedreigt! Ik ben een oeroude Europeaan (al word ik, ouder wordend, jonger) en mijn diepste wortels reiken naar Hellas, vele eeuwen voor de christelijke jaartelling. Als het mogelijk is, hoop ik dan ook dat we van het geld van de Van der Leeuwprijs die oude droom van me kunnen verwezenlijken: een reis naar Griekenland en diverse Griekse eilanden...[145]

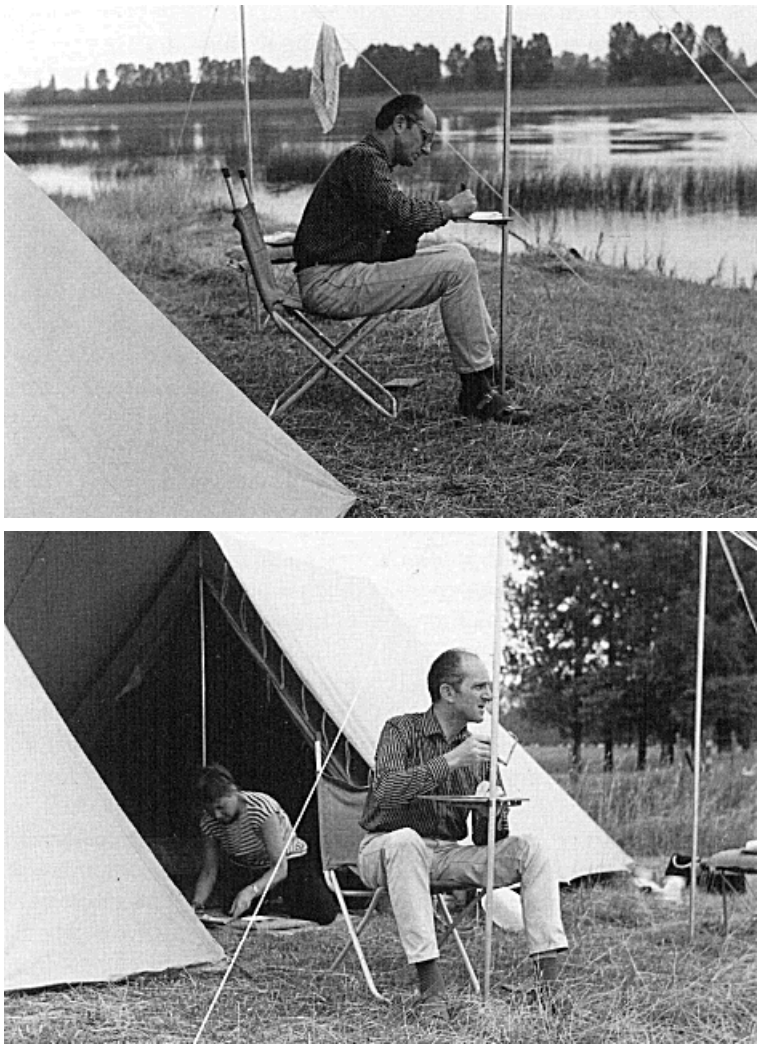
Ondertussen worstel ik met de toonmaterie en kan niet het nieuwe vinden dat ik zoek. Blijf mij verdiepen in het seriële denken, maar geloof - als ik Stockhausens partituur van ‘Zeitmasse’ bestudeer - toch niet dat op die manier muziek kan ontkiemen. Had gisteren een werkelijk zeer boeiend gesprek met Henkemans,[146] die, zoals je weet, behalve componist en virtuoos, ook arts en psychiater is. Zijn kritiek op de *houding* van mensen als Boulez, Stockhausen etc. tegenover het creatieve proces, en op de werkingsmogelijkheid van hun compositorische structuren, is toch wel het overdenken waard.[147]

Zo is er inderdaad veel dat we overhoop zouden kunnen halen. Ben jij nog in het land als wij terug zijn (17 juli?) Of zit je dan in Spanje?[148] Schrijf nog even wat je plannen zijn, dan vind ik bij terugkomst in elk geval je brief. Er is hier iemand om op de kinderen en het huis te passen. Giel blijft verschrikkelijk onhandelbaar en geeft ons grote zorgen. Sidotje daarentegen is zonnig en open, maar geeft weer andere moeilijkheden: zij wordt al maandenlang achtervolgd op haar weg naar school, door een man, die zij mij nu heeft aangewezen. Zodat ik morgen met haar naar de zedenpolitie moet om te zien of zij hem daar op foto's herkennen kan. Akelig allemaal.

Petertje, nog eens dank voor je briefje.

Het ga je goed.

Ruut.



Rudolf Escher ‘ergens aan de Saône’, zomer 1959.

22 Escher aan Schat (briefkaart)
***Ergens aan de Saône*,[149]**
1 Juli 1959

Beste Peter,

Ik ben zeer ‘lichtzinnig’ in 't hoofd (op z'n Brabants uit te spreken), want drie glazen wijn om half twee in de middag en een uitzicht vol stilte, waar een kalme rivier doorheen stroomt zonder wegen langs zijn rijk bepopulierde oevers, en grote roofvogels zeilend door de ruimte boven dit wijde land en het gras (wanneer je er doorheen loopt) tikkelend van de krekels, die (als je er niet doorheen loopt) ruisen van hitte - onze tent, verloren in de vlakte, bewaakt door de ogen, half geloken, van een vervallen kasteel in de verte, omringd (maar deze ring is de horizon) door heuvels die glooien als een soort visuele goedheid, en een morgen van 6 uur tot 7 en een middag van 1 tot 6, traag bewolkt, de krekels onophoudelijk ruisend door de stilte en de roofvogels traag cirkelend in de hemelgebieden - een bruin jongetje lopend met een witte vlieger in een verre wei, aan het eind van mijn leven - maakt de wereld haast oneindig en ik zou het geruisch van de seizoenen willen componeren en niets meer te maken willen hebben met de concertenzwendel... maar, de stilte en een groet van

Ruut

23 Schat aan Escher
***Ergens aan de Kromme Rijn*,**
13 juli 1959

Beste Ruut,

Dank voor je welluidende Franse kaart. Als jullie terugkomen vertrek ik net met een vriend op de scooter naar Bretagne en eventueel ook naar het binnenland. Keurige aflossing op deze manier.

Daarna ga ik naar Darmstadt[150] en pas na de Gaudeamusweek (5-12 septem-

ber)[151] zou ik weer eens in Amsterdam kunnen verschijnen.

Tot zolang moeten allerlei al-of-niet seriële zaken maar rusten, wat nou ook weer niet wil zeggen dat ik me er niet met ontzettend veel plezier blijf verdiepen.

Er zijn een hele massa dingen die ik je zou willen vertellen en laten zien, reden waarom ik juist dit formaat brieven schrijf, anders weet ik van geen ophouden. Onnodig te zeggen dat dit niet betekent dat ik nu ook ophoud me in gedachten met het fenomeen Escher - om me oneerbiedig in vakblad-stijl uit te drukken - bezig te houden. Nog een paar maten en m'n 'Inscripties'[152] voor piano zijn af. Een electronische studie waaraan een hoop werk zat en die niet om aan te horen is, is nu ook klaar.[153] Het wordt tijd dat ik er tussen uittrek! Ik hoop dat je een erg goede vacantie had. Het is opwekkend om eens iets heel anders te doen. Nu beste, tot ziens!

je Peter

24 Escher aan Schat
Amsterdam, 31 augustus 1959

Beste Peter,

Ik kan je alleen even vertellen, dat ik, zeer tegen mijn zin, op geen enkel Gaudeamusconcert kan komen, omdat dat onverwachte strijktrio[154] tegen de verdrukking in *moet* ontstaan. Het spijt me erg. Ik had juist bij jou belet willen vragen voor de hele week en nou komt dit er weer tussen. Ik hoop dat je het begrijpt; het kan niet anders, nu ik eenmaal toegezegd heb het werk op tijd af te hebben. Het is natuurlijk wel een goede gymnastiek, zo'n opdracht, en het boeit mij ook wel via een soort verbeten 'plicht' tot 'geïnspireerd zijn'. Maar ik popel er wel naar nu eens niet met eisen van amateurisme te hoeven rekening te houden.[155] Ik ga mij nu ook in Delft in de electronische draaikolken bedwelmen. Ik vind het erg rot dat ik je nieuwe werken nu niet hoor. Want daarvoor was het mij speciaal te doen.

Tot ziens, je

R.

25 Schat aan Escher
Utrecht, 3 september 1959

Beste Ruut - dank voor je kaart en vooral voor je daaruit blijkende verlangen m'n werk te horen.

Als je je radiophobie[156] kunt overwinnen kun je het Octet en de Mozaïeken in de stilte van je studeerkamer beluisteren, wat ik zelf ook het liefst zou doen.

(zondag 6-9 en woensdag 9-9 aanstaande)[157]

↓ ↓

14.30 uur 8 uur - 21.55

Bijna iedere dag zwalk ik op de repetities rond waar ik bizonder veel genoegen in heb. Krol[158] is uiterst precies! Hopelijk ben je in dezelfde moedgevende stemming ten aanzien van je trio.

Tot ziens

je Peter

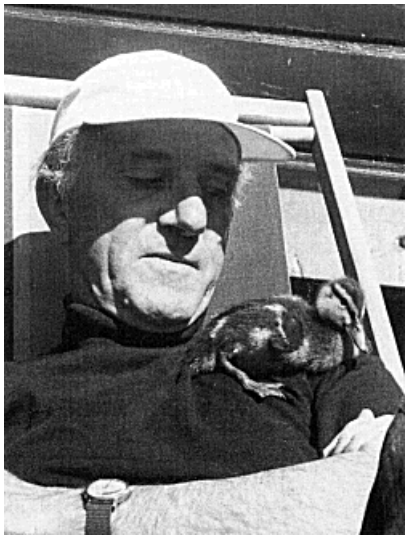
26 Schat aan Escher
London, 4 december 1959 [159]
26 Carlingford Rd. N.W.

Beste Ruut,

In de tijd dat ik gezwegen heb, heb ik allemaal vellen papier tussen vijf lijntjes onbruikbaar gemaakt. Maar nu is dat over. Kort en goed m'n Cryptogamen[160] voor bariton en orkest zijn klaar. Tekst is van Achterberg zoals je verwacht zult hebben. Hollands èn Frans. Goede vertaling.[161] De tekst ligt me zeer na aan het hart. De muziek nu trouwens ook. Al jaren een hartewens geweest om dit te schrijven. Seiber,[162] met z'n genadeloze kritische waakzaamheid, was niet ontevreden. Ik heb nooit iemand ontmoet die met een dergelijke Griekse helderheid muziek doorziet en een zo breed scala van technische mogelijkheden bezit. Volksliederen, jazz, seriële concepties, noem maar op. En zonder enige routine.

Rudolf Escher luistert naar de natuurgeluiden in de Dordogne, 1979.

Rudolf Escher werkend aan ‘Musique pour l'esprit en deuil’ in Reewijk, 1942.



Rudolf Escher in een strandstoel bij zijn tweede huisje te Oosterleek in de zomer van 1975, met het eendje Jodocus.

Afstand nemen tot je geboorteplaats en miljeu betekent - het is een banale opmerking - ook afstand nemen tot een deel van jezelf. Dit is een noodzakelijke, maar lang niet altijd prettige ervaring. Wanneer je omziet is het alsof je een boek nog eens herleest en het opeens begint te begrijpen. En wanneer men goed leest is het dikwijls een scherpe veroordeling. Zelfkritiek ervaar ik - vooral ook in de muziek - als het allermoeilijkste. Maar zeer weinig mensen zijn in staat de dingen tot hun bittere eind door te denken. Omdat op dat punt aangekomen alle fraai opgetrokken heilige huisjes van jezelf instorten, en de zaak weer opnieuw opgebouwd moet worden. Nou daar schrikken we voor terug, niet waar?

Dit zijn zo maar een paar losse gedachten. Het is zogezegd de stoom die uit de geyser komt en niets over wat daarbinnen gebeurt vertelt, behalve dan dat er iets in beweging is.

London is voor alles groots, imperiaal, maar toch ook wel intiem. Het bevalt me hier in Hampstead - Montmartre van London - uitstekend. Vlak bij het grootste en mooiste park van London: de Heath. Heuvelig als de Buttes Chaumont,[163] maar vele malen groter.

Er is erg veel muziek. En daartussen ook wel eens wat van de moderne jongens. Bijna iedere dag is er wel iets waar ik heen móet.[164] Het merendeel van m'n 14 miljoen medemieren is er niet bloedheet in geïnteresseerd. Maar vele Engelsen denken dat het leven één grote kostschool is, en in een kostschool wordt niet gevreeën. Nu, dat verklaart veel!

Tot zover dit levenstevredenheidsteken. Het is kort, en niet erg diepgaand, maar het is er tenminste!

Beste groeten!

Peter

27 Escher aan Schat *Amsterdam, 19 december 1959*

Beste Peter,

Natuurlijk veel dank voor je brief. Het spreekt vanzelf dat ik je allang had willen schrijven, maar ik haal zoveel afleidende zaken aan, dat ik er niet toe kon komen. Ook dit wordt zeker niet het epistel dat ik je zou willen sturen; het worden maar wat losse flodders. Waarmee ik niet beoog te suggereren, dat ik van plan was je met ‘scherp’ te beschieten. ‘Heel niet’, zoals ze in Bennekom en Wageningen zeggen.

Allereerst wil ik je dan zeggen dat jouw ‘levenstevredenheid’ mij verheugt. Ik kan me nauwelijks voorstellen hoe je daar leeft, in Londen, omdat ik van die stad - waar ik in 1932 anderhalve dag was, op terugreis uit de Middellandse zee naar Holland[165] - enkel een vaag en nogal beklemmend vizioen heb overgehouden van goor licht en bruine mist en een zwartglimmende regennacht en een lantarenpaal ergens bij een havenloods etc. etc. Maar hoe je daar lééft, tussen 14 miljoen medemieren, dat weet ik niet, vooral niet hoe je daar leeft als componist. Van Parijs zou ik het wel weten.

Je bent dus met je scooter over de golven gevlogen (ik hoor het dier zwaar gonzen met zijn plastic vleugels, een geweldige kever) en toen ben je geland midden in het cañon-landschap van huizen en straten. Heb je er dadelijk je wegen gevonden? Ik ben erg blij dat je het dáár zoekt, en niet in Duitsland en ik heb ook het (vrij onberedeneerde) gevoel, dat Seiber een uitstekend leermeester voor je moet zijn. Onberedeneerd, omdat ik van Seiber eigenlijk niets weet behalve wat anderen over hem vertellen, maar die berichten zijn dan ook gelijkluidend. Zijn all-roundheid lijkt mij precies wat jij nodig hebt. Ik ben enorm benieuwd wat er allemaal in en met je gaat gebeuren. Odé[166] vertelde mij, dat Van Nus[167] hem een brief van je had laten lezen, waarin je schrijft dat Seiber je 3-stemmige Inventionen laat schrijven! Reusachtig is dat en het kan grote invloed hebben op wat je in de toekomst gaat maken, op de hele manier waarop je muziek gaat denken.

Op 1 december jongstleden hebben we hier dus je Septet[168] gehoord, in een uitvoering die de uitvoering in Straatsburg[169] ver achter zich liet. Ik hoop voor je, dat je dit werk zelf nog eens door deze mensen hoort spelen: fel, ongelooflijk precies en vol musiceerdrift (zònder dirigent). Het heeft een groot succes gehad; het laatste deeltje moest worden gebisseerd. Persoonlijk vond ik

jouw muziek gewoon het meest ‘muziek’ van de hele avond, ook meer muziek dan een blazerskwintet van Henze.[170] De ‘Structures’ van Boulez, een constant en mijns inziens veel te lang, afwisselingsloos prikken en beuken op pianotoetsen, boeide me maar even. Stockhausens ‘Zyklus für einen Schlag-zeuger’ was een boeiende staalkaart van allerlei slag-geluiden en de speler was fantastisch virtuoos, maar Strawinsky ‘doet’ in de slotbladzijden van ‘l'Histoire du Soldat’[171] met zijn paar trommeltjes toch werkelijk veel meer dan Stockhausen met dit hele epaterende arsenaal van instrumenten. Het ‘aleatorische’ element ‘werkt’ als zodanig helemaal niet, omdat er niets is ten opzichte waarvan het werken kàn.[172] En daarom lijkt het dan ook allerminst interessant, dat de ‘Aleatorik’ geheel serieel of anderszins zou zijn einkalkuliert. Je hoort daar toch allemaal niets van. Er werd natuurlijk toch ferm bravo gebruld, evenals bij Boulez en bij jou, maar toch geloof ik dat vrijwel iedereen wel gehoord heeft dat jij het meest muziek hebt gemaakt. Voor zo'n publiek spreekt dat Septet toch bepaald gemakkelijk aan. Ik hoop dat dit geen reden is om aan dit werk te twijfelen. Ik doe het tenminste niet en ik vind de compositorische factoren in deze muziek meer in evenwicht dan in je Mozaïken[173] of je octet. Waaruit volgt, dat het vloeiende, musicerende element weer meer in je muziek zal gaan overheersen. Bijs was ook enthousiast, voor het eerst bij een werk van jou. Nou goed, dat was dan zo. Zelf ben je natuurlijk al weer heel ergens anders. (Ik moet even vertellen dat Spek,[174] die mij inwijdt in de geheimen van de electronische alchemie, Boulez ‘mieters’ vond: ‘je reinste atoomsplitsing!’ Ik snap best wat hij bedoelt; al z'n agressiviteit kan hij in deze ‘Structures’ hineininterpretieren. Samen met Boulez' eigen niet geringe knoklust wordt dat een heleboel!) Onnodig te zeggen dat ik nieuwsgierig ben naar de Cryptogamen. Dat er binnen in de geyser heel wat aan het werk is, spreekt vanzelf. Ik hoef niet eens in gedachten terug te gaan naar de tijd dat ik zelf 24 was, drie en twintig jaar geleden. Ik zit, vreemd genoeg, weer midden in die onrust.

Ik moet er werkelijk van af zien nu schriftelijk te gaan uitweiden over alles wat mij momenteel bezig houdt, want ik heb toch de tijd niet dat allemaal op te schrijven. Slechts enkele uiterlijk zichtbare zaken. De colleges van Kok,[175] vooral de laatste, hebben toch wel nut voor mij gehad. Speciaal de aan electronische apparatuur gewijde; dat is ook zijn eigen terrein. Het werken in de studio - ik ben er Maandagavonds alleen met Spek, die mij zijn hulp heeft aangeboden - boeit mij enorm. Soms vind ik het als ‘zoveel oudere’ wel eens moeilijk al z'n scheldkannonade's gelaten aan te horen,[176] ook al omdat ik

geloof dat hij van muziek, gewoon van muziek, maar heel weinig weet. Toch geloof ik dat hij het niet kwaad meent en dat z'n hele houding meer het gevolg van eigen psychische moeilijkheden is. Ondertussen wéét hij werkelijk zeer veel van de fysica van het geluid en hij is aanmerkelijk veel handiger met de apparatuur dan een gereformeerde ingenieur, die mij aanvankelijk was toegewezen. Ook begrijpt hij heel goed wàt ik zoek, wat ik vooral wil weten. (Dit blijft tussen ons, Peter!) Verder lees ik het ene boek na het andere over akoestische problemen, maakte kennis met Prof. Dr. Ir. H. Mol,[177] een electrotechnicus, die zich gespecialiseerd heeft op het akoestisch onderzoek van de taal en daarvoor hoogst belangrijke electronische modellen van het oor heeft ontworpen. Ben bezig, en wel koortsachtig bezig, te trachten in Amsterdam, in samenwerking met Mol, iets tot stand te brengen, waarvan studio's voor electronische compositie en compositieonderwijs een onderdeel vormen.[178] Of het lukken zal? Delft is namelijk officieel gesloten.[179] In Utrecht zou iets komen, maar daar heeft iedereen al ruzie met iedereen, zoals gebruikelijk.[180] Met dat al componeer ik niet en zou een grashalm willen zijn in de avondzon of de schreeuw van een buizerd boven bossen, bossen zonder einde... Maar ik heb een rol millimeterpapier gekocht. Het ding blijkt veel te breed (75 cm) en 10 meter lang te zijn! Uit een groot aantal ruisen heb ik er 5 op lussen[181] opgenomen en een twintigtal willekeurige sinustonen, ook op lussen. Op de rol voornoemd ga ik nu proberen als eerste studie-tje een serieel stukje van een minuut grafisch te noteren,[182] alleen met dat materiaal. Het is vreemd, dat... nee, ik ga niet verder en wens je goede nacht. ‘We’ hebben in Delft nu een goede tertsfilter,[183] waarmee, behalve analyse's van bestaand geluid, uiteraard ook de geheimzinnigste ruisjes gemaakt kunnen worden. Hoogst boeiend. Maar wat doe ik met mijn melodie? Moet die ter meerdere eer en glorie van het atoomtijdperk geheel en al electronisch worden geatomiseerd? Dat wil er bij mij niet in... Goede nacht... En toch... Slaap ze.

Ruut.

28 Schat aan Escher
London, 3 januari 1960 [184]

Beste Ruut,

Voor alles natuurlijk een goed 1960. Zowat alles is tegenwoordig een mode - alleen hier al zijn 500 miljoen van deze wensen per post verstuurd - maar ik meen het, en van harte!

Je hebt je dus in de electronen gegooid. Sterkte! Heb je ook rekjes thuis met je zelfgemaakte geluiden? Is aan te bevelen. Staat decoratief, up to date, en bezoekers zijn dadelijk geïnteresseerd. Wat zichtbaar is, is voor de meeste mensen overtuigender dan wat je alleen maar horen kunt, nietwaar...

Maar goed. Ben benieuwd hoelang je het volhoudt, zonder - zoals ik - op een gegeven moment de hele zaak naar de pomp te wensen.[185]

Zeker op dit moment kook ik: ik heb Die Reihe 4 (Junge Komponisten - meer dan acht gulden, mijn god!) grotendeels gelezen, gekauwd, getrapt, bekakt en vervloekt!! Maar nu even m'n zelfbeheersing bewaren. Neem bijvoorbeeld het artikel over de Structures van Boulez.[186] Je hebt ze gehoord. Ik niet. Maar - iedereen mag me vervloeken, al die stomme recensenten die er lucht van gekregen hebben dat het ‘en vogue’ is incluis - ik verlang er nauwelijks naar. Als je leest hoe dat stuk in elkaar gesodemieterd is, als je werkelijk een klein beetje intuïtie hebt wat componeren nu eigenlijk is, dan verlang je naar een stinkende varkensstal, naar legerhoeren uit de 30jarige oorlog, kortom naar alles wat heerlijk is, wat aanbiddelijk is in vergelijking hiermee! En alle andere artikelen dito. Behalve Henze,[187] maar die arme jongen is wat achter natuurlijk. Hier krijg je echter - dat verdomde Duits herkauwend - voor het eerst weer het gevoel dat je over muziek eigenlijk niets kunt zeggen, terwijl in al die andere artikeltjes de gladde jongens hun onsympathieke mond vol nemen van de meest afschuwelijke ingenieurstermen, wijdlopige onzin, humorloze, nooit eindigende woestijnzinnen! O Heer, verlos ons! Dat men dit toelaat! Het is toch gewoon onzin om behalve 12 tonen (Tonqualitätsreihe!) nog 12 duren, 12 sterkten en 12 (of hier 10, meer kon hij niet vinden!) aanslagsmogelijkheden bij elkaar te scharrelen en die dan op de wijze van een slaapverwekkend halmaspelletje in elkaar te prutsen![188] Dat heet dan: das ganze Stück ist aus Reihen-Fäden gewoben.[189] Hoe poëtisch zijn die ingenieurs toch!

Maar de schrijver van zo'n artikel wordt het soms ook te bar; hij laat wat

dunne kritiek doorschemeren en raakt geprikkeld als de componist zich verrekend heeft, en corrigeert hem dan, op een - uiteraard tegenover de Meester - zeer onderdanige wijze![190] Zwendelaars!

Goed, ik draaf natuurlijk door. Maar het lucht in ieder geval op. En, komend uit die dorre woestijn, zal niemand me een kleine opfrissing misgunnen. Aan een kant is het natuurlijk wel makkelijk m'n hart tegenover jou te luchten, want ik weet praktisch van te voren dat je het met me eens bent. Maar ook onder mijn generatiegenoten merk ik een groeiende weerstand, niet tegen de reeksentechnieken op zich - dat zou contrahistorisch zijn - maar tegen de luidschreeuwende zwendel van de mechanische, machinale hantering ervan, zoals die in zoveel stukken van de 1925-ers tot uitdrukking komt. Positief kan ik ze alleen waarderen omdat ze in staat geweest zijn een gedachte tot zijn uiterste consequentie te doordenken, maar veel muziek heeft het niet opgeleverd.

In m'n Cryptogamen heb ik ook, zoals in de Mozaïeken, gebruik gemaakt van tijdsrijen, etc. maar altijd met een muzikaal doel (bijvoorbeeld het verkrijgen van een onregelmatig ritmisch patroon) en altijd zo, dat op ieder moment de keuze aan mij is, van noot tot noot, omdat iedere muzikale situatie weer andere eisen stelt. Men moet z'n rijen kunnen hanteren zonder in de staten te hoeven kijken wat er nu aan de beurt is! Anders hanteren ze jou. Ik weet zeker dat een hele hoop Stockhausentjes en Boulezjes zo werken, en dus door hun rekenstaatjes beheerst worden.[191] De decadentie van het esthetisch bewustzijn van deze heren kan men afmeten aan de mate waarin deze eenvoudige waarheid, oud als de eeuwen, is zoek geraakt.

Je zinnetje tussen haakjes (‘dit blijft tussen ons, Peter!’) slaande op een of andere ingenieur in Delft, heeft me een beetje verwonderd, om niet te zeggen geërgerd. Spreekt dit dan niet vanzelf? Misschien niet in de correspondentie van theetantes maar wel in de onze, dacht ik.

Ben zeer benieuwd naar de Amsterdamse studio-plannen die je koestert. Ik had ook Utrecht horen noemen, door Maas,[192] maar als twee honden vechten om een been (en wat voor een been!) loopt de derde er mee heen. Nu, voor mijn part is het wel goed zo.

Van verschillende mensen hoorde ik dat het Kleine Zaal-concert[193] zo'n succes was. Het speet me natuurlijk er niet te zijn geweest. Altijd dat geld verdomme! Nee, ik heb nooit het voornemen gehad het septet als een onecht kind te verwerpen. Het octet misschien eerder, ik zou het nog eens in een goede uitvoering willen horen. Maar de geluiden van die groep instrumenten

inspireerden me ook niet zo, ook nu niet. Opdrachtgevers hebben daar natuurlijk geen weet van. Instrumentale kleur is een van de allereerste dingen die mijn fantasie prikkelen. Hierin voel ik mij erg verwant met Strawinsky, hoewel m'n muziek heel anders geaard is, affijn, zal ik jou vertellen! Daarom liggen die Mozaïeken me toch wel erg na aan het hart. Ik verheug me dan ook zeer op het concert in Utrecht (27 maart),[194] niet het minst om weer eens al m'n vrienden en -dinnen op te zoeken. Daar zal ik wel de nodige tijd voor nemen. Reken maar!

London is jammer genoeg Parijs niet, al was het alleen al om het weer. Maar er zijn toch wel een verdomde hoop leuke dingen te beleven. Binnenkort gaan hier in één voorstelling Oedipus Rex[195] en Blauwbaard[196] in Sadler's Wells. Opera is mieters! Ik heb een prachtig idee gevonden voor een libretto in de trant van l'Heure Espagnol,[197] kameropera dus.[198] Maar daarover een volgende keer. Nu ben ik nog tot over m'n oren verdiept in een concerto da camera voor 2 clarinetten, piano, houten slaginstrumenten en bekkens (1 speler) en strijkers.[199] Kijk, zo'n bezetting doet me wat!

Spek is wel een idioot hè, maar hij heeft beslist iets geniaals. Hij heeft me wel het een en ander bijgebracht! Het zou erg jammer zijn, wanneer zijn innerlijke conflicten hem de baas werden. Niet alleen omdat ik hem erg graag mag, maar ook omdat hij werkelijk enorm veel kan en zich tot een zeer hoog niveau heeft ontwikkeld. Als hij produktief wordt, zit daar wel één van de belangrijkste Nederlandse electro-muzikanten in. Doe hem de groeten als je hem ziet!

Hoe is het Trio[200] geworden? En de uitvoering? Komt die Tombeau-plaat[201] al uit?

Laat ik nu toch maar gaan slapen. Steeds denk ik, er kan nog wel een velletje bij, maar nu wordt het toch te gek, althans wat de tijd betreft. Zelf word ik ook hoe langer hoe gekker, al was het maar door ‘die Reihe’! Ik beloof plechtig het te zullen verscheuren![202]

Cheerio!

je Peter

29 Escher aan Schat
Amsterdam, 5 juli 1960

Beste Peter.

Ik hoop dat dit je nog bereikt vóór je vertrek naar Darmstadt,[203] want ik zou je graag nog een paar dingen zeggen. Ten eerste dat ik blij was met je bezoek.[204] We hadden deze keer meer contact dan bij je voorlaatste overkomst; ik had toen de indruk dat je zo naarstig bezig was met je carrière, dat er voor gewoon praten geen tijd meer was. Ten tweede vind ik het bepaald een goed teken dat je buiten je eigen richting zo enthousiast kunt zijn over de neo-classieke Strawinsky,[205] al ben ik het met je beoordeling van deze figuur heel weinig eens. Ik heb geen behoefte je door te zagen met de andere zienswijze, die een grote leegte ervaart (psychische leegte en leegte in de muziek) waar jij van ‘afstand’ en objectiviteit spreekt. Een zienswijze die in Holland inderdaad al vroeg door Pijper werd vertegenwoordigd,[206] en tegenwoordig in Frankrijk bijvoorbeeld door Goléa[207] in zijn boek ‘Esthétique de la musique contemporaine’, zienswijze waarmee ik het nog steeds eens ben, althans in grote lijnen. Maar het is prettig dat je vermogen om verschillende soorten muziek naast elkaar te waarderen groter wordt en prettig dat je geen seriële doordraver bent!

Tenslotte wou ik je zeggen dat ik mijzelf verwijt niet meer naar jouw persoonlijke toestand geïnformeerd te hebben. Wijt dit niet aan gebrek aan belangstelling. Ik zou, integendeel, wel iets meer van je willen weten, maar wil natuurlijk niet hengelen. Ook is zo'n kort moment, waarin zoveel shop talk gepleegd moet worden, niet bij uitstek geschikt om wat dieper te graven. Maar als je behoefte hebt wat te schrijven, laat het dan niet na. Ik begrijp wel dat je leven niet zo glad verloopt als je uiterlijke gedrag soms suggereert.

Ik hoop dat Darmstadt boeiend voor je is.

Tot ziens,

Ruut.

30 Escher aan Schat
Amsterdam, 7 september 1960

Beste Peter,

Het is natuurlijk niet gezellig om na afloop van een concert, waarop een nieuw werk van jou tot uitvoering kwam,[208] niet even persoonlijk te reageren. Maar je begrijpt waarschijnlijk wel dat je als jurylid[209] niet alleen moet streven naar een zo groot mogelijke objectiviteit als kennis en ervaring toelaten, maar ook enige 'neutraliteit' in acht moet nemen, zolang je taak als jurylid niet beëindigd is, zeker wanneer er zoveel ruchtbaarheid en publiciteit wordt gegeven aan concerten als dat bij Gaudeamus het geval is. Aangezien ik je toch niet alleen kon spreken en ik geen zin had in een 'handje geven' zonder commentaar, ben ik maar weggegaan zonder je te groeten. Ik was in elk geval blij dat deze avond dankzij jouw werk en dat van Hedwall[210] weer niveau had.

Ik zal je binnenkort schrijven (of vertellen) of mijn plan om te trachten nog voor november naar Boulez te gaan doorgang kan vinden. Dat hangt van een bespreking met Odé af, en, in verband daarmee, van mijn beschikbare tijd. In mijn enthousiasme heb ik daaraan niet voldoende gedacht. Contact met Boulez wil ik in ieder geval zoeken, maar misschien iets later, als het nu niet kan.[211]

So long.

Ruut.

31 Schat aan Escher
Bazel-land,[212] *12 november 1960*

Beste Ruut - vertel eens hoe het gaat. Ik heb je niet meer gezien voor ik wegging.[213] In Hamburg heb ik nameljk de première van Stockhausens Carré voor vier orkesten en vier koren meegemaakt (+ 4 repetities!)[214] en dat was net voor ik naar Bazel vertrok. Nou, dat Carré dat was het wel weer! Ongehoord, mijn god wat een stuk en wat een uitwerking op het publiek. Zeker 10 minuten hebben ze staan 'boeh-en' en 'Bravo-en'! Het stuk ziet eruit als

Duitsland vlak na de oorlog, verwoesting en angst. Althans zo onderga ik het. Anderen horen er juist katholieke liefheid in, maar dat heb je nu eenmaal met ‘Vieldeutige Musik’! Het stuk is natuurlijk niet ‘gaaf’ en het zal dus wel niets voor Boulez zijn. Het is als het ware als de schilderijen van Appel: kilo's geluid. Maar het voegt werkelijk aan de muzikale ervaring toe, en hoe! Goed, het is je reinste romantiek, maar als romantiek de directe uiting van de ziel is (tegenover klassicisme als uiting van de geest) dan toch een romantiek die door een ontzaglijke weerstand van technische systemen is heen gebroken. Ik had de partituur al een paar weken daarvoor bij Stockhausen thuis bekeken. Jaap Spek zei, het stuk ‘ontketent’ iets. Wat is een tweede. Dat is trouwens geen belangrijke vraag.

Van Boulez hoorde ik dat je bij hem thuis was geweest. Dat zal je wel bevallen zijn. Vertel er eens wat van. Van Boulez heb ik er verder niets over gehoord.

Hoe gaat de cursus in Amsterdam? Ben zeer benieuwd. In januari zou ik wel een paar cursussen willen horen want dan heb ik hier niets. Zou dat kunnen? Geld heb ik niet overigens...

De analyses van Boulez hier (Webern vooralsnog) zijn vlijmscherp en duidelijk. De compositie-klas is 's middags van 2 - (meestal) 7. Een hele ruk. Van Boulez leer ik enorm. Wat hij me de eerste twee dagen - die bijna helemaal aan een deel van m'n Entelechie[215] waren gewijd - heeft bewust gemaakt en leren inzien is wel enorm.[216] Hij vertegenwoordigt ten opzichte van bijvoorbeeld Stockhausen inderdaad de traditie, in de gematigde zin des woords overigens. Daarom kan hij ook les geven. Ik kan zeer goed met de ‘Meester’ zoals ik hem noem, overweg. Van m'n medeleerlingen (6 in totaal)[217] leer ik niet zo veel, behalve veel grappen. Zo'n dag met z'n allen - eten en koffiedrinken tussendoor - is verdomd leuk!

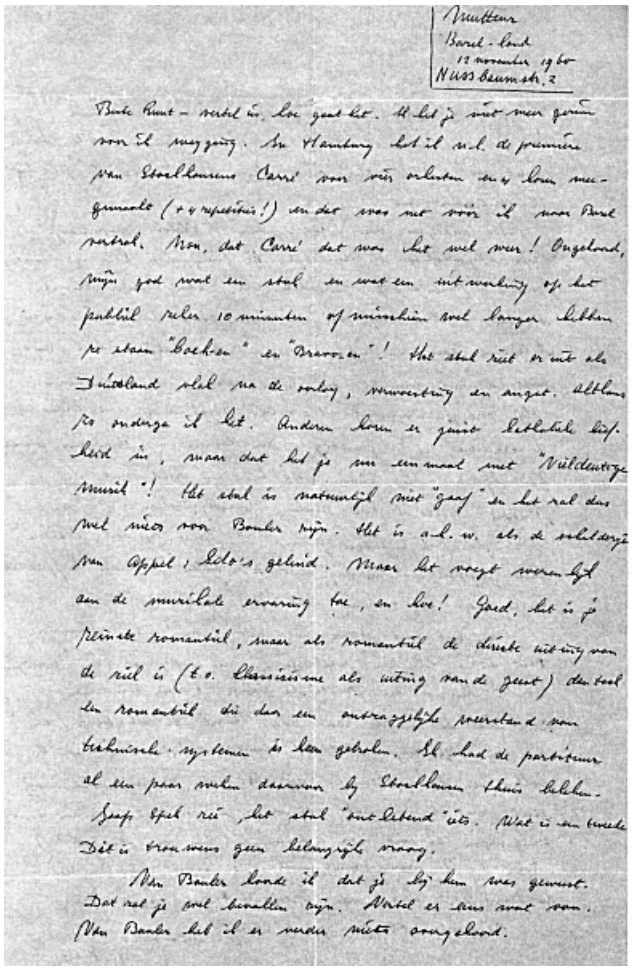
Nu, veel weet je nu nog niet, maar het is tenminste vast iets. Ik zou wel jaren kunnen doorschrijven! Overigens zit ik hier in een zindelijke kamer tussen zindelijke Zwitsers aan de rand van Bazel en Muttenz, (een zeer zindelijk dorp met veel appelmost en tingelende koebellen en frisse heuvels, die alsmaar zeggen: beklim mij eens! Wat ik dan ook wel doe: je moet een vrouw nooit terugwijzen en wat is er vrouwelijker dan een heuvel?

Verder leef ik nogal teruggetrokken, en schrijf en lees in die ongelooflijke werken van Ortega y Gasset.[218] Enorm!

Ik hoop wat van je te horen!

Tot ziens

je Peter

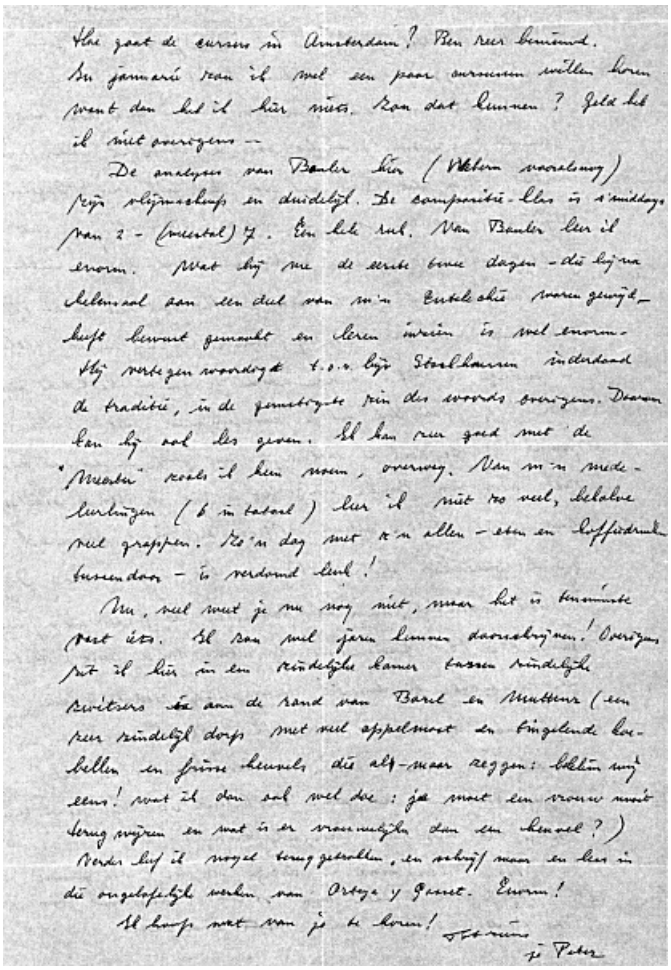


Muiderberg
Bussum-Land
12 november 1960
Nieuwe Bussumseweg 2

Beste Rudi – wat is er toch gaat het. Het lijkt wel meer geruime tijd dat ik van je gehoord heb. In Hamburg heb ik wel de première van Stockhausens Carré voor vijf orkesten en vier koren meegemaakt (+ 4 repetities!) en dat was net vóór ik naar Parijs vertrok. Nou, dat Carré dat was het wel waard! Ongelooflijk, mijn god wat een stoel en wat een uitwerking op het publiek zelfs 10 minuten of misschien wel langer hebben ze staan "boeken" en "bravoën"! Het stuk zelf is niets als Duitsland zich na de oorlog, verworvenheid en angst. Alles zo ondergaat ik het. Anderen horen er geniale belachelijkheid in, maar dat heb je nu eenmaal met "Wildenbergse Muziek"! Het stuk is natuurlijk niet "ganz" en het zal dus wel nieuws van Boulez zijn. Het is o.d.w.z. als de schildersjas van Appel; Lido's geluid. Maar het voegt overigens niets aan de muzikale ervaring toe, en hoe! Goed, het is je pleinste romantiek, maar als romantiek de directe uitdrijving van de ziel is (t.o. klassicisme als uitdrijving van de geest) dan toch een romantiek die door een ontzagwekkende beheersing van technische systemen is tot stand gebracht. Ik had de partituur al een paar weken daarvoor bij Stockhausen thuis bekeken. Jaap Spek zei, het stuk "ontademd" iets. Wat is een mooie. Dit is trouwens geen belangrijke vraag.

Van Boulez hoorde ik dat je bij hem was geweest. Dat zal je wel bevallen zijn. Vertel er eens wat van. Van Boulez heb ik er weinig nieuws vernomen.

Brief van Peter Schat aan Rudolf Escher, 12 november 1960.



Hoe gaat de cursus in Amsterdam? Ben zeer benieuwd.
In januari van ik met een paar cursussen willen komen
want dan heb ik hier niets. Kan dat kunnen? Geld heb
ik niet overgens --

De analyses van Bauler hier (Utrecht voordracht)
zijn uitmuntend en duidelijk. De compositie-les is 's middags
van 2 - (precies) 7. Een lekkere rub. Van Bauler leer ik
enorm. Wat hij me de eerste twee dagen - die bijna
helemaal aan een deel van mijn Entelechie waren gewijd -
heeft bewust gemaakt en leren inzien is wel enorm -
Hij verbeeldt woordelijk t.o.v. hier Stockhausen inderdaad
de traditie, in de gematigste zin der woords overigens. Daarom
kan hij wel les geven. Ik kan met de
"Meesters" zoals ik hem noem, overweg. Van mijn mede-
leerlingen (6 in totaal) leer ik niet zo veel, behalve
veel grappen. 's Middags met z'n allen - eten en koffiedrinken
tussendoor - is verdomd leuk!

Nu, veel weet je nu nog niet, maar het is toevallig
veel één. Ik kan wel gaan komen daarnaartoe! Overigens
zit ik hier in een vriendelijke kamer tussen vriendelijke
huisjes aan de rand van Basel en Muttenz (een
paar vriendelijk dorps met veel appelmost en bruisende kor-
bellen en fijne heuvels die altijd maar zeggen: blijven nu
eens! wat ik dan wel die: ja moet een vrouw niet
terug zwijgen en wat is er vrouwelijker dan een heuvel?)
Verder lig ik regelmatig terug gerold, en verbijs maar en lees in
die ongelofelijke werken van Ortega y Gasset. Enorm!
Ik hoop wat van je te horen!

Groeten
je Peter

Pauze tijdens een repetitie voor 'Carré' van Karlheinz Stockhausen, Hamburg 1960. V.l.n.r. Doris Stockhausen, [?], Cornelius Cardew, Karlheinz Stockhausen, Merce Cunningham, Herbert Hübner, Mauricio Kagel, nauwelijks zichtbaar achter hem: David Tudor, rechts achter Kagel: Andrej Markowski, Peter Schat, Alfred Schlee, Gertrud Meyer-Denkmann, Luciano Berio en Michael Gielen.

32 Escher aan Schat
Amsterdam, 27 november 1960 [219]

Beste Peter,

Veel dank voor je brief. Van Jaap[220] had ik al gehoord dat je in Hamburg Stockhausens nieuwe werk 'Carré' hebt gehoord. Hij was net zo enthousiast als jij. We zullen dat in Holland de eerste vijftig jaar wel niet te horen krijgen.[221] Daarentegen huldigen ze hier met veel tamtam de vakbons Piet Heuwekemeijer, sinds anderhalf jaar Directeur van het Concertgebouworkest (N.B.!).[222] Het was 'ouwe jongens' voor en na en gelul over 'cultureel

ambassadeurschap' (met Beethoven, Brahms, Tsjaikofsky!! enz. enz).[+]

Uit je beschrijving kan ik mij wel ongeveer voorstellen hoe 'Carré' moet klinken; ik had het graag ook gehoord. Als ik jonger was en geen gezin had, zou ik weggaan uit deze polderpoel-met-huisjespest.

Bij Boulez heb ik inspirerende dagen doorgebracht:[223] vier ochtenden ingespannen turend en aantekeningen makend in en over 'Pli selon Pli'.[224] Hij was open, recht-op-de-man-af en ik voelde mij vanaf het eerste moment thuis. Ook waren er buiten de muziek (onder andere Debussy) verschillende punten van verwantschap: Paul Klee bijvoorbeeld, waarvan hij een groot bewonderaar en kenner is. Je begrijpt wel dat de tijd veel te kort was om tot meer of min uitgewerkte gesprekken te komen. Tenslotte kwam ik met het *doel*: van zijn 'Pli selon pli' iets te weten te komen... Inderdaad weet ik van structuur en vorm van dat werk nu veel af, maar uiteraard konden in 4 ochtenden slechts enkele details en verder globale overzichten onthuld worden. Bij een dermate micro-labyrinthische structuur als die van Boulez' muziek hoort een analyse-wijze die eenvoudig 10× zoveel tijd vergt als bijvoorbeeld bij Beethoven. Ik noem maar wat. Ik merk dat zelfs bij het analyseren van Debussy, en niet eens de 'late' Debussy, maar de 'vroege' van 'Nuages'. Ik doe daarin werkelijk verrassende ontdekkingen op het gebied van intervalstructuur, 'interval-denken', maar het uit de doeken doen daarvan vereist min of meer statistisch detail-onderzoek (Debussy's pionierschap *blijkt* onder andere juist uit de onafwendbare noodzaak van deze nieuwe analytische benadering!). En dit soort onderzoek kost véél tijd: 2 uur zijn zo om, en dan merk ik dat mijn gehoor (voornamelijk eind-diploma's conservatorium) nog maar matig overtuigd is van de 'waarheid' van mijn onthullingen...[225] Het boeit mijzelf enorm en ik leer er een hoop van, maar wàt een tijd gaat in zoiets zitten!

Ondertussen heeft dit persoonlijk contact met Boulez gemaakt dat ik, enerzijds, nu in enkele dagen meer leerde begrijpen van zijn compositorische denkwereld dan 10 artikelen hadden kunnen bewerkstelligen en dat ik, anderzijds, mijn (derde) opzet voor mijn Rimbaud-liederen[226] wéér heb verscheurd... Ook heeft het mij ineens de moed gegeven om grote opruiming te houden in mijn bestaande werk: niet minder dan 7 werken heb ik bij Donemus teruggenomen, vier daarvan onvoorwaardelijk, drie met de mogelijkheid er nog iets aan te doen (eventueel).[227] Het maakt een beetje eenzaam, maar ik ben het tegendeel van down, integendeel, ik voel mij jonger dan zes jaren geleden. Maar ik hunker nu werkelijk naar de radicale doorbraak, zoals je, hoop

ik, begrijpen zult. Ik reken erop dat je van deze zeer persoonlijke mededelingen geen misbruik zult maken.

Ik kreeg onlangs de opdracht om bij een kort televisie spel (ja!) elektronische muziek te maken. Het is een vroeg-experimenteel te noemen toneelspel van Thornton Wilder[228] dat vraagt om korte klank-achtergronden en ik beschouw dit als een welkome gelegenheid om vast eens als 'elektronisch componist' voor de dag te komen, mede in verband met 'zekere' plannen.[229] Het gaat al in December[230] (het heet: 'The long Christmas-dinner',[231] waarin 90 jaren in een half uur voorbij stromen). Hoewel Delft dus dicht is,[232] kan ik het toch daar met Jaap gaan maken.[233] Het wordt echt serieel van α tot ß en de twaalftoonstemperatuur[234] komt er niet aan te pas. Wie had dat gedacht van ondergetekende? Hij zelf niet, tot voor kort althans.

Wat je zegt over Boulez-als-traditionalist lijkt mij juist. Uit zijn hele instelling tegenover het 'vak' blijkt dat telkens weer, onder andere heel duidelijk op het gebied van de instrumentatie, het 'goede' gebruik van de instrumenten. Zijn latiniteit speelt daarin een niet te onderschatten rol en ik ben meer dan benieuwd waarheen speciaal hij de muziek in de naaste toekomst leiden zal. Het zou wel eens een verrassende weg kunnen blijken te zijn!

.....

Ja, ja, heuvels zijn zéér vrouwelijk. Beklim ze dus naar hartelust en schrijf nog eens.

je Ruut.

P.S. Ik zal Odé nog vragen of je in januari enkele lessen kunt bijwonen. Ton de Leeuw zit 'officieel' vol: 8. Ik heb nog 2 plaatsen over. Ik denk dat ik 13 januari juist toekom aan 'Pli selon Pli'. De inleiding daartoe is voor jou natuurlijk gesneden koek.[235]

Peter Schat op het podium van het Amsterdamse Concertgebouw na de première van zijn Eerste Symfonie door het Concertgebouworkest op 27 oktober 1978. Rechts naast hem dirigent Colin Davis.

33 Schat aan Escher *Muttenz, 5 augustus 1961*

Beste Ruut - hoewel het al laat is begin ik toch maar de brief, die ik je al enige malen in m'n fantasie geschreven heb, eindelijk te realiseren. Om met de deur in huis te vallen, het gaat om het volgende: ik weet niet of jij het als een gemis voelt dat er in Nederland geen vakblad voor componisten bestaat. We moeten het maar met het limonadeblaadje van Paap[236] doen, waarin je nooit eens op de dingen kunt ingaan aangezien de roomse klanten koning en leek tegelijkertijd zijn. Nu heb ik Donemus de vraag voorgelegd of deze lieve stichting het niet als haar taak zou kunnen beschouwen een componisten-vakblad uit te geven.[237] Ter aanmoediging - als ik dit zo optimistisch mag noemen! - heb

ik ze een vrij uitvoerig artikel over anti-tonaliteit, ruimtelijkheid en muzikaal theater gestuurd.[238] Donemus' reizende ambassadeurs (Wouters[239] en Brautigam[240]) die hier in Bazel waren, argumenteren echter niet onlogisch, dat het nog maar de vraag is of de redactie van dit imaginaire blad op de belangstelling, laat staan medewerking van het vaderlandse componisme kan rekenen. Het zij verre van mij het stimulatortje en belangstellingwekkertje te spelen, maar ik vraag me toch af of er niet meer zijn die dit gemis - niet in de laatste plaats een gemis van de mogelijkheid eens te spuien - ook bespeuren. Donemus zegt: ik moet voor minstens 4 nummers vooruit de copij hebben om het waagstuk te ondernemen. Kortom: heb je ideeën die je zou willen publiceren of schaamteloze polemieken die je zou willen voeren, dan weet je nu waar eventueel heel misschien een begin van een kans is.

Zie ik je overigens op de Muziekdagen in Maastricht?[241] Aangezien men toch alles betaalt heb ik me maar gemeld. In Maastricht hebben we nog wel eens staan liften herinner ik me.[242] Dat hoeft nu in ieder geval niet. Eerste klas reizen maar liefst, nog niet eens gesproken van eerste klas muziek maken. Maar daarover een andere keer...

Voor het overige stijgen de warme heuvels groen en geel op uit het geruis van de waterval etc. etc... en was het vandaag iets minder duidelijk dan meestal dat Calvijn met zijn onsympathieke gat minstens even stevig in het zadel zit aan dit einde van de Rijn dan gebruikelijk is sinds enige eeuwen aan het andere eind.

Goed. Het ga je goed. Goed is beter dan slecht. Vraag: wat is het geluid van één hand? Antwoord: zachtjes wuiven.

Adieu, groeten aan Beis
en veel trala...

je Peter

Eindnoten:

1 In Ede staan de Simon Stevin- en de Elias Beeckmankazerne, waar Schat was gelegerd als rekruut bij de verbindingstroepen, respectievelijk korte tijd de officiersopleiding volgde.
2 Van half oktober 1956 tot april 1958 woonde Escher (met een vergunning van de gemeente Ede) in ‘De Schuilhoek’, een huis aan de Renkumseweg, aan de rand van de Bennekomse bossen. Tot het moment dat in Amsterdam een grotere woning was gevonden, werkte hij daar aan compositie-opdrachten. Wekelijks gebruikte hij in die tijd een maaltijd bij zijn zuster Lot, woonachtig in het dorp Bennekom, een klein half uur fietsen van ‘De Schuilhoek’. Met de verhuizing naar het Singel kwam aan deze periode een einde.
3 Schat bewoonde destijds in Utrecht de voormalige meelzolder van zijn geboortehuis aan de Abstederdijk, waar onder meer zijn piano stond.
4 Hij reed dagelijks op zijn scooter (een Puch) op en neer tussen Ede en Utrecht.
5 In juni van dat jaar zou Schat worden overgeplaatst naar de Hojelkazerne in Utrecht, waar hij administratieve werkzaamheden verrichtte.
6 Het gezin Escher was op 30 maart 1958 in Amsterdam van de Teniersstraat 8 naar het Singel 310 verhuisd.
7 Openbaringen hoofdstuk 6, vers 9-11. Schat maakte gebruik van de Statenvertaling.
8 Hosea 14:3-4.
9 Openbaringen 6:11.
10 Het compositieproces strandde uiteindelijk voortijdig. In bewaard gebleven kladversies is alleen het tekstdeel achter cijfer 1 getoonzet, voor koor met slagwerk.

11 Ton de Leeuw (1926). Vooraanstaand Nederlands componist en pedagoog. Hij studeerde bij Louis Toebosch, Henk Badings en in Parijs bij Olivier Messiaen en Thomas de Hartmann; tevens verdiepte hij zich in etnomusicologie bij Jaap Kunst.
12 Schat doelt op de compositorische principes, op serialistische leest geschoeid, die werden gehanteerd en gepropageerd door Karlheinz Stockhausen (1926), Herbert Eimert (1897-1972) en Gottfried Michael Koenig (1926). Allen waren zij in de jaren vijftig in Keulen werkzaam, onder meer in de elektronische studio van de Westdeutsche Rundfunk (WDR).
13 Karlheinz Stockhausen (1928). Duitse componist en leerling van Frank Martin en Olivier Messiaen. Vanaf 1951 ontwikkelde hij zich tot een van de leidende figuren in de na-oorlogse toonkunst. Met Messiaen, Boulez en Goeyvaerts stond hij aan de wieg van het serialisme.
14 Het gaat hier om het *Eerste Strijkkwartet* van De Leeuw, uit 1957-58. Eén van de eerste streng-seriële werken in de Nederlandse muziek.
15 Ter verdediging en uitleg van zijn Toonklok zou Schat zich in later jaren (vanaf 1982) met enige regelmaat in filosofisch vaarwater begeven...
16 Michiel Janse (1938). Hij kreeg in 1954 en de eerste helft van 1955 muzieklessen van Escher. Janse werd later hoogleraar in de experimentele cardiologie aan de Universiteit van Amsterdam.
17 Documentatie Nederlandse Muziek (ook Latijn voor: ‘laten wij geven’). Nederlandse muziekuitgeverij, opgericht in 1947, met als doel de promotie en documentatie van Nederlandse muziek.
18 Later dat jaar (tussen juni en september 1958) bracht Schat, op instigatie van zijn leraar Kees van Baaren, voor het eerst een compositie bij Donemus onder: het *Septet*. Op 1 juni 1987 trok hij uit onvrede met het beleid van de toenmalige directie (zie ook: *De wereld chromatisch*, p. 78-81) met onmiddellijke ingang al zijn werken uit het fonds terug. De aanstelling van een nieuwe zakelijk directeur en de vorming van een raad, die verantwoordelijk werd voor het artistieke beleid, vormde het begin van een nieuw hoofdstuk in de verhouding tussen Schat en zijn muziekuitgever. In januari 1991 bracht hij zijn composities weer bij Donemus onder.
19 Uit Eschers agenda's blijkt dat Peter Schat minimaal twee keer een bezoek aan het boshuisje in Bennekom bracht: op 5 februari en op 24 februari 1958. Naar Schats zeggen waren deze visites echter aanzienlijk groter in getal.
20 Zie noot 2.
21 Escher schreef als freelance criticus voor het Algemeen Handelsblad twee stukken over het festival in Straatsburg. Beide recensies zijn in het aanhangsel opgenomen.
22 Het jaarlijkse festival van de *International Society for Contemporary Music* werd in 1958 van 9 tot en met 14 juni in Straatsburg georganiseerd. Zoals te doen gebruikelijk werd het programma van het festival bepaald na een tweevoudige selectieprocedure, een op nationaal en een op internationaal niveau. De Nederlandse afdeling van de ISCM benoemde een commissie, bestaande uit Paul Hupperts, Guillaume Landré en Wouter Paap, die een zestal composities selecteerde waaruit de internationale jury (Wolfgang Fortner, Alois Hába, Henri Martelli, Goffredo Petrassi en Mátyás Seiber) een werk koos voor uitvoering op het muziekfeest. De vanuit Nederland voorgedragen werken waren het *Harpconcert* van Hans Henkemans, *Sinfonia* van Kees van Baaren, de *Vierde Symfonie* van Lex van Delden, het *Kwintet* voor fluit, harp, viool, altviool en cello van Luctor Ponse, de *Sinfonietta* van Otto Ketting en het *Septet* van Peter Schat. Dit laatste werk werd door de internationale jury geselecteerd.
23 Jaarlijks festival (voor het laatst georganiseerd in 1973), gewijd aan hedendaagse muziek en gefinancierd door de Biennale. In 1958 duurde het festival van 11 tot en met 27 september. Eschers plannen om enkele concerten in Venetië bij te wonen vonden geen doorgang omdat hij zijn tijd nodig had voor de voltooiing van de *Tweede Symfonie*.
24 Igor Stravinsky (1882-1971). Russisch-Frans-Amerikaanse componist. Een van de allerbelangrijkste namen in de muziek van deze eeuw. *Threni: id est lamentationes Jeremiae prophetae* (1958), voor sopraan, alt, twee tenoren, twee bassen, gemengd koor en orkest, was Stravinsky's eerste volledig dodecafonische compositie. De wereldpremière vond plaats op 23 september in de Sala della Scuola Grande di San Rocco in Venetië onder leiding van de componist.
25 Escher was in Straatsburg van 11 tot en met 14 juni 1958. Over de weinig fortuinlijk verlopende heenreis berichtte hij op 10 juni van dat jaar aan zijn echtgenote (zie het aanhangsel, op p. 115).
26 Op een heuvel langs de Renkumse beek op het landgoed Quadenoord hadden Eschers kinderen drie kruisen opgericht, gemaakt van takken. Zij noemden die plaats ‘Golgotha’.
27 De plaats, het tijdstip en de gelegenheid van de eerste ontmoeting wist Schat zich niet meer te herinneren.
28 *Le vrai visage de la paix* (1953; révision 1957), *pour choeur mixte a cappella*. Opgedragen aan Felix de Nobel en het Nederlands Kamerkoor, die het werk ook in première brachten. Als tekst gebruikte Escher delen uit het gelijknamige gedicht van Paul Eluard.
+) Een zuiver technische analyse dus.
29 Tijdens een van Schats bezoeken aan Escher zijn de retouches inderdaad gezamenlijk nauwkeurig bekeken.

30 ‘Gestalt’ is een woord dat Escher met enige regelmaat gebruikte, zowel in gesprek als in geschrift. Het begrip is afkomstig uit de Gestaltpsychologie en kent geen exacte Nederlandse vertaling. Woorden als ‘figuur’, ‘patroon’ of ‘configuratie’ dekken de lading misschien nog het meest. In tegenstelling tot de atomistische benadering van menselijk gedrag zoals die in het Behaviourisme wordt toegepast, richt men zich in de Gestaltpsychologie op het totaal, dat meer is dan de som der delen.
Toegepast op muziek betekent dit, dat bijvoorbeeld een melodie niet wordt waargenomen als een verzameling losse nootjes, maar als een geheel, met een begin en een einde. Wie een melodie atomistisch benadert, verliest het overzicht op de meest wezenlijke karakteristiek, namelijk het ‘melodie-zijn’. Dit ‘melodie-zijn’ van een rij noten is bestand tegen een transpositie van C naar Fis (de verst verwijderde toonsoort) zonder dat de Gestalt daardoor aan herkenbaarheid inboet. Bij een atomistische benadering ligt dit anders: de transpositie van een losse noot levert dan een volstrekt andere noot op, die niets meer met de uitgangssituatie te maken heeft.

31 Vergelijk: Genesis 32:24-26 (evt. 22-32).

32 In 1957 vormden Frans Vester (fluit), Leo Driehuys (hobo), Pem Godri (klarinet), Brian Pollard (fagot) en Adriaan van Woudenberg (hoorn) een kwintet in verband met de Nederlandse première van het *Bläserquintett* opus 26 (1923-24) van Arnold Schönberg. In 1958 werd dit ensemble het Danzi Blaaskwintet gedoopt. Driehuys was inmiddels opgevolgd door Koen van Slogteren. Later volgden nog meer wisselingen. Het Danzi Kwintet verwierf internationale faam met uitvoeringen van hedendaagse muziek.

33 Escher verwijst naar een passage in het ‘Zweite Nachschrift’ van *Der Fall Wagner*, waarin Nietzsche te kennen geeft behalve met Wagner, ook met Johannes Brahms weinig op te hebben: ‘Die Sympathie, die Brahms unleugbar hier und da einflößt [...] war mir lange ein Rätsel: bis ich endlich, durch einen Zufall beinahe, dahinterkam, daß er auf einen bestimmten Typus von Menschen wirkt. Er hat die Melancholie des Unvermögens; er schafft *nicht* aus der Fülle, er *durstet* nach der Fülle. Rechnet man ab, was er nachmacht [...] so bleibt als sein Eigenstes die *Sehnsucht*.’

34 René Leibowitz (1913-1972). Franse componist, musicoloog en dirigent van Pools-Russische origine. Tussen 1930 en 1933 studeerde hij bij Schönberg en Webern in Berlijn en Wenen. In de jaren veertig speelde hij een sleutelrol bij de verspreiding van de dodecafonie in Europa (in Frankrijk, maar ook in Duitsland). Onder meer Boulez volgde bij hem privélessen in twaalf-toontechniek. In diezelfde periode schreef Leibowitz verschillende boeken over de Tweede Weense School, waaronder *Schönberg et son école* (1947) en *Introduction à la musique de douze sons* (1949).

35 Eschers kijk op de muziek van Schönberg zou ook in latere jaren onverminderd kritisch blijven. In een interview met Elmer Schönberger, ‘Hersenschim en blinde vlek’, opgenomen in de bundel *De wellustige tandarts & andere componisten*, merkt hij bij voorbeeld op dat bepaalde passages in *Pierrot Lunaire* effectiever opgeschreven hadden kunnen worden. ‘Bij Webern is alles waarneembaar. Bij Schönberg ligt dat anders.’ (p. 84). Voorts heeft hij fundamentele kritiek op het begrip *Klangfarbenmelodie* en wijst in dat verband onder meer op het ontbreken van een Gestaltkarakter van de harmonieën. ‘Het begrip Klangfarbenmelodie is een fictie die berust op onhelder denken en een oneigenlijk gebruik van het woord melodie.’ (p. 102). Ook over *Farben*, het derde deel uit de *Fünf Orchesterstücke* opus 16, was hij niet onverdeeld enthousiast. Naar zijn mening heeft Schönberg de timbre-tegenstellingen hier niet met maximaal effect toegepast (p. 103).

36 Escher doelt op prof. dr. Christine Mohrman (1903-1988), lector in Oud-christelijk Latijn en Grieks aan de Rijksuniversiteit Utrecht en vanaf 1958 buitengewoon hoogleraar in het ‘Oud-christelijk Grieks, oud-christelijk, vulgair en laat middeleeuws Latijn’ aan de Vrije Universiteit te Amsterdam.

37 Escher spelde zijn voornaam al vanaf zijn prille jeugd met een ‘t’ in plaats van de meer gebruikelijke ‘d’.

38 Walter Maas (1909) emigreerde in 1933 vanuit het door de nazi's geteisterde Duitsland naar Nederland. Na de oorlog richtte hij in Bilthoven het Muziekpodium (later de Stichting) Gaudeamus op dat zich ten doel stelde de hedendaagse muziek te bevorderen en als zodanig voor Nederland uniek en baanbrekend werk heeft verricht. Gesteund door subsidies van het rijk maakten Maas en zijn medewerkers de Stichting Gaudeamus tot het zenuwcentrum van de nieuwste muziek in Nederland. Voor menige componist (waaronder Peter Schat) betekende de Gaudeamus Muziekweek (sinds 1949/1950 jaarlijks georganiseerd) het beginpunt van een carrière.

39 In Eschers agenda staat een aantekening waaruit kan worden afgeleid dat het bezoek op deze datum inderdaad doorgang vond.

40 Schat verdiende in die tijd een bescheiden boterham als pianoleraar. In de jaren 1956-1959 (tot zijn vertrek naar Londen) was hij verbonden aan het Utrechts Conservatorium, maar hij gaf ook thuis les. Daarnaast was hij ‘directeur’ (dirigent) van een kerkkoor in Den Dolder.

41 Zo waardevol dat hij het koorwerk inderdaad van Latijnse vertalingen van de fragmenten uit *Openbaringen* en *Hosea* voorzag (zie ook noot 10).

42 *Trio* voor fluit, hobo en fagot (1958).

43 Escher verbleef in Borne bij zijn goede vriend Piet Sips, een tandarts. Bij gebitsregulerende sessies van enige omvang (die vanwege Eschers van nature slechte gebit geen zeldzaamheid waren) bleef Escher meestal enkele dagen bij Sips logeren.
44 In: *Helikon: tijdschrift voor poëzie*, opgericht door A.A.M. Stols onder redactie van Jo Landheer, 7e jaargang 1937 no. 6, p. 127. Dit nummer was geheel gewijd aan gedichten van Rudolf Escher.
45 *Forum* was een invloedrijk Nederlands/Belgisch tijdschrift 'voor letteren en kunst' dat tussen november 1931 en 1935 bij Nijgh en Van Ditmar werd uitgegeven. De oprichters waren Menno ter Braak (1902-1940) en E. (Charles Edgar) du Perron (1899-1940).
46 Gielijn Escher (1945), Sidonie Escher (1946). Zoon en dochter van Rudolf Escher en Beatrijs Escher-Jongert.
47 Escher zinspeelt hier op het essay ...*wie die Zeit vergeht*... van Karlheinz Stockhausen. Het werd geschreven in september/oktober 1956 en gepubliceerd in *Die Reihe: Information über serielle Musik*, Heft III: Musikalisches Handwerk, p. 13-42. In het artikel gaat Stockhausen in op muziek als 'Ordnungsverhältnisse in der Zeit' en beschrijft daarbij verschillende seriële ordeningsprincipes zoals hij deze toepaste in zijn composities *Zeitmasse* (1955-56), *Gruppen für drei Orchester* (1955-57) en *Klavierstück XI* (1956).
48 Van 23 mei tot 23 juni 1958 was er in het Stedelijk Museum in Amsterdam een solo-tentoonstelling gewijd aan de plastieken van de Russisch-Amerikaanse beeldend kunstenaar Naum Gabo (1890-1977). Gabo (pseudoniem van Naum Pevsner) geldt als een van de belangrijkste representanten van het constructivisme.
49 Commentaar van Schat, linksonder het gedicht geschreven: 'nou, nou!...'.
50 In een brief aan zijn echtgenote (gedateerd 10 juni 1958) schrijft Escher dat hij de regenjas had achtergelaten in de auto van twee Duitsers, met wie hij samen met Peter Schat op weg naar Straatsburg waren meegelift (zie aanhangsel, p. 116).
51 Na de emigratie in augustus 1957 naar de Verenigde Staten van het gezin Schat werd de heer Klare chef-bakker van het bakkersbedrijf Schat Abstede. Escher en Schat vertrokken met de auto van Klare vanuit Utrecht richting Straatsburg, maar strandden iets voorbij Eindhoven wegens autopech.
52 Zie aanhangsel, p. 117.
53 Zie aanhangsel, p. 121.
54 In Eschers agenda staat het bezoek van Schat op 24 juni niet vermeld.
55 'Melodramma' in drie bedrijven van Giuseppe Verdi op een libretto van Antonio Somma. Gecomponeerd in 1858-59.
56 *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni*, 'dramma giocoso' in twee bedrijven (KV 527) van Wolfgang Amadeus Mozart op een libretto van Lorenzo da Ponte. Gecomponeerd in 1787.
57 'Opéra comique' in 4 bedrijven van Georges Bizet, op een libretto van Henri Meilhac en Ludovic Halévy. Gecomponeerd in 1873-74.
58 De Nederlandse Opera bracht in het Holland Festival van 1958 een produktie van *Un ballo in maschera*, in een regie van Herbert Graf. Het orkest stond onder leiding van Francesco Molinari Pradelli. Escher woonde op 14 juli in de Stadsschouwburg een voorstelling bij.
59 Het betrof hier een ad hoc produktie van het Holland Festival in 1958. Hans Rosbaud leidde het Residentie Orkest; de regie was in handen van Hans Hartleb. Mezzosopraan Magda László zong de rol van *eine Frau*. Samen met Peter Schat hoorde en zag Escher *Erwartung* op 23 juni in de Amsterdamse Stadsschouwburg.
60 Op vrijdag 27 juni 1958 vond in de Amsterdamse Stadsschouwburg een voorstelling plaats onder de titel *American Ballet Theatre*, genoemd naar het gelijknamige Amerikaanse balletgezelschap van Lucia Chase en Oliver Smith. Het Rotterdams Philharmonisch Orkest onder leiding van Kenneth Schermerhorn en Samuel Krachmalnick zorgde voor de muzikale begeleiding van een viertal balletten: *Paean* (choreografie van Herbert Ross op muziek van Ernest Chausson), *Pillar of fire* (choreografie van Antony Tudor op muziek van Arnold Schönberg), *Pas de deux* (choreografie naar Marius Petipa op muziek van Leon Minkus) en *Fancy free* (choreografie van Jerome Robbins op muziek van Leonard Bernstein).
61 Frank Martin (1890-1974). Zwitsers componist. Vestigde zich in 1946 in Nederland, doceerde tussen 1950 en 1957 aan de *Musikhochschule* van Keulen (Stockhausen behoorde tot zijn leerlingen), waar hij werd opgevolgd door Bernd Alois Zimmermann. De *Petite symphonie concertante* voor harp, klavecimbel, piano en dubbel strijkorkest stamt uit 1945.
62 Béla Bartók (1881-1945). Hongaars componist en pianist. Een van de groten in de muziek van de twintigste eeuw. De *Sonate voor twee piano's en slagwerk* is een compositie uit 1937.
63 Het Amsterdamsch (nu: Sweelinck) Conservatorium.
64 Het is niet bekend wat precies de plannen van Escher waren, noch of zij ooit werden verwezenlijkt. Wel staat vast dat Escher en Schat gezamenlijk nooit iets met Rietveld van doen hebben gehad.
65 Medio juni had Schat bij het toenmalige Ministerie van Oorlog een rekest ingediend voor vervroegd ontslag uit de militaire dienst. Zijn belangrijkste argument was dat hij, schrijvend aan zijn *Octet* voor blazers (in opdracht voor het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen) 'niet voor twee departementen tegelijkertijd kon werken'. Bij het Ministerie toonde men zich hiervoor

gevoelig en willigde zijn verzoek in. Daarmee kwam er na iets meer dan een jaar een einde aan zijn diensttijd.

66 Schats gespijbel was het gevolg van een kras staaltje van ‘pech onderweg’. Na het bezoek aan Escher (zie de eerste zin van brief nr. 6) reed Schat 's nachts om drie uur in de nacht per scooter terug naar Utrecht, in de stromende regen. Halverwege het traject Amsterdam - Domstad sloeg de motor van de Puch af en wilde niet meer starten. Schat liet zijn scooter achter en werd door de politie naar huis gebracht. De volgende morgen ging hij niet naar de kazerne, maar reed in de bestelwagen van bakkerij Schat Abstede naar de plaats des onheils om de scooter op te halen. Onderweg kreeg de wagen van chef-bakker Klare echter motorpech en moest naar het dichtstbijzijnde benzinestation worden geduwd. Daar werd Klare per telefoon van de perikelen op de hoogte gesteld. Hij zegde toe met zijn personenauto een monteur te zullen brengen. Klare liet erg lang op zich wachten. Hij bleek onderweg betrokken te zijn geraakt bij een auto-ongeluk, had gewonden naar het ziekenhuis moeten brengen en arriveerde daardoor pas om 23.00 uur bij het benzinestation. Schat had inmiddels geconstateerd dat zijn scooter niet op de plaats lag waar hij hem had achtergelaten en had de politie daarvan op de hoogte gesteld. Onverrichter zake moest de terugtocht worden aanvaard.
Ook deze begon weinig fortuinlijk, want bij het keren van de auto op de snelweg werd Klare op een haar na geramd door een aansnellende Mercedes. Rond middernacht, terwijl een gemene dichte mist het zicht beperkte, leek het tij te keren. Niet ver van Utrecht zag Schat tot ieders opluchting de vermaledijde Puch in de berm liggen. Klare stopte de wagen en men stapte uit om de tweewieler mee te nemen. De nachtelijke activiteit had evenwel de aandacht getrokken van enkele oplettende corpsleden van de rijkspolitie. Een der beambten vroeg of Schat kon bewijzen dat hij de rechtmatige eigenaar van het vervoermiddel was. Dat kon hij niet, zo bleek al snel, want zijn rijbewijs lag thuis. De sterke arm toonde zich onverbiddelijk: de scooter zou worden meegenomen naar het bureau en kon daar alleen worden opgehaald op vertoon van de juiste documenten.
Voor Schat was de ellende hiermee nog niet voorbij, want, zoals blijkt uit de brief, kreeg hij de volgende dag op de kazerne ook nog het nodige te verduren, omdat hij zich zonder opgaaf van redenen niet voor de dienst had gemeld.

67 Opus 16. Gecomponeerd in 1909.

68 Driemaal zeven gedichten uit Albert Girauds *Pierrot Lunaire* - in het Duits vertaald door Otto Erich Hartleben - opus 21, voor *Sprechstimme*, piano, fluit (en piccolo), klarinet (en basklarinet), viool, altviool en cello. Gecomponeerd in 1912.

69 Willem Pijper (1894-1947). Nederlands componist, publicist, pedagoog. Tussen 1934 en 1937 volgde Escher bij hem lessen in compositie aan het Toonkunst-conservatorium in Rotterdam. Behalve docent was Pijper ook directeur van deze instelling. De term ‘noncombattant’ kwam Schat naar eigen zeggen vermoedelijk via Kees van Baaren ter ore.

70 Zie noot 64.

71 Deze brief is volledig in machineschrift geschreven, afwisselend met de kleuren zwart en rood.

72 ‘Kleine piano van mijn ziel’ is een versregel uit het gedicht *Typiste* van Gerrit Achterberg (1905-1962). In: Gerrit Achterberg, *Verzamelde gedichten*, p. 596.

73 Een woordgrapje. Deze hele alinea staat onder een ‘steile’ hoek van 103° op het papier.

74 Hierna wordt de brief in horizontale regels voortgezet.

75 *Wending: maandblad voor evangelie en cultuur*. Schat had, na de emigratie van zijn familie, het abonnement van zijn vader op dit tijdschrift aangehouden.

76 Dr. C.J. Dippel, redactielid van *Wending*.

77 In: *Wending*, dertiende jaargang 1958-1959, p. 280-329. Het artikel ‘Atoombewapening: collectivistische vlucht uit de geschiedenis’ was een reactie op ‘Het probleem der atoomwapens’ (op. cit., p. 71-100), een essay van dr. C.L. Patijn.

78 Dr. C.L. Patijn was destijds behalve redactielid van *Wending* onder meer lid van de Tweede Kamer voor de PVDA.

79 Vergelijk *De brief van Paulus aan de Efeziërs* 6:12.

80 Uit deze brief (en uit die van Escher aan zijn echtgenote, zie de Inleiding, p. 25) blijkt dat Schat aanmerkelijk later van het geloof losraakte dan hij in een interview met Bibeb uit 1966 in *Vrij Nederland* (zie ook *De Toonklok*, p. 27) beweerde.

81 Vanaf hier gebruikt Schat een rood lint.

82 Dit zou het *Octet* worden, waarin serialisme en improvisatie elkaar de hand reiken. Het werd opgedragen aan Kees van Baaren.

83 In 1956 had Schat zijn *Septet* voor fluit, hobo, basklarinet, hoorn, piano, cello en slagwerk gecomponeerd.

84 In het vijfde en laatste deel improviseert de fluitist op piccolo.

85 De althobo werd uiteindelijk vervangen door een hobo.

86 Ballet in twaalf delen voor twaalf dansers. Gecomponeerd voor het New York City Ballet tussen december 1953 en april 1957, in opdracht van Lincoln Kirstein en George Balanchine.

87 Herbert (von) Eimert (1897-1972). Duitse musicoloog, componist en criticus. Vooraanstaand theoreticus op het gebied van de dodecafonie (die hij al in de jaren twintig, onafhankelijk van

Schönberg in zijn composities toepaste) en oprichter van de elektronische studio van de Keulse radio. Eimert was ook hoofdredacteur van *Die Reihe*, een oorspronkelijk Duitstalig muziektijdschrift, dat 'unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen' tot stand kwam. Tussen 1955 en 1962 verschenen bij Universal acht nummers (de Engelse vertalingen verschenen tussen 1958-1968). *Die Reihe* voorzag in informatie over de meest recente muzikale ontwikkelingen van die tijd. Behalve de redactieleden verleenden onder meer componisten als Pierre `Boulez, John Cage, Karel Goeyvaerts, Mauricio Kagel, Gottfried Michael Koenig, György Ligeti, Henri Pousseur en Christian Wolff hun medewerking aan het tijdschrift.

88 'Die Musik [aber] ist heute so, wie sie an der treibenden Spitze ist. Oder sie ist überhaupt nicht mehr. Das ist keine "totalitäre" Alternative, sondern die einfache Wahrheit', luidt de door Schat gewraakte passage (*Die Reihe*, Heft III: musikalisches Handwerk, p. 12).

89 De door Schat bedoelde passage uit het artikel *Von der Entscheidungsfreiheit des Komponisten* van Herbert Eimert luidt: 'Hat es die traditionelle Zwölftontechnik mehr mit Variationsmodellen eines vorgegebenen Töngerüsts zu tun, so können die seriell kalkulierten Aktionsprogrammen des Klangs erst dort ihre volle Bedeutung gewinnen, wo die musikalischen Vorgänge auf letzte, nicht mehr spaltbare Elemente zurückgeführt worden sind. Das könnte freilich so aussehen, als ob das Entscheidungsverfahren auf ein Minimum seiner Möglichkeit und Wirkung eingeschränkt würde, denn wenn die Elemente nicht nur in einer linearen Reihe (wie in der Zwölftontechnik), sondern in mehreren Reihenschichten gefesselt sind (zum mindesten in denen der Höhe, Dauer und Lautstärke), dann könnte schließlich der Spielraum der Entscheidungen auf Null reduziert erscheinen, und es bliebe nichts als der mechanische Ablauf, die "totale Prädetermination". In Wahrheit aber ist genau das Gegenteil der Fall; denn jede neue Reihenschicht bringt zahllose neue Verknüpfungsmöglichkeiten ins Spiel, und mit jedem neu eingeführten Reihenzwang wächst und differenziert sich der Entscheidungskoeffizient.' (*Die Reihe*, Heft III: musikalisches Handwerk, p. 8).

90 Vanaf hier gebruikt Schat weer een zwart lint.

91 Volgens Alban Berg-biograaf Mosco Carner is de reeks die alle intervallen uit het chromatisch opgevulde oktaaf bevat, 'ontdekt' door Fritz Heinrich Klein (1892-1977), leerling van Berg. Klein beschreef dit onder meer in zijn geschrift *Die Maschine, eine extonale Selbstsatire* (1921). Uit computerberekeningen is inmiddels gebleken dat er niet minder dan 1928 van deze reeksen zijn te vormen.

92 Vanaf hier gebruikt Schat opnieuw een rood lint.

93 Vanaf hier gaat Schat door met een zwart lint.

94 *Zeitmasse* is een compositie voor fluit, hobo, althobo, klarinet en fagot van Karlheinz Stockhausen uit 1955-56.

95 Vanaf hier gaat Schat verder met een rood lint.

96 Vergelijk: het artikel *Tooi die danseres na de idiotT* in *De Toonklok* op pagina 20-24, waarin Schat verder theoretiseert over de symmetrische 'Allintervallreihe'.

97 Vanaf hier wordt de tekst met een zwart lint voortgezet.

98 Béla Bartók, 'Selbstbiographie'. In: *Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, p. 17. Het volledige citaat luidt: 'übrigens findet sich nirgends in der Welt wahres Interesse für diesen Zweig der Musikwissenschaft [Bartók doelt op het muziekfolkloristische onderzoek; E.V.] - möglicherweise hat er auch gar nicht jene Wichtigkeit, die ihm von einigen seiner Fanatiker beigemessen wird!'

99 De Benelux Muziekweek/Belgisch-Nederlandse componistendagen 1958 (en tevens de 'Tiende Muziekweek der Stichting Gaudeamus') werd dat jaar voor het eerst georganiseerd en duurde van 30 augustus tot en met 6 september. De jury die verantwoordelijk was voor de geselecteerde werken bestond uit Kees van Baaren, Léonce Gras, Roelof Krol en Ton de Leeuw. Mátyás Seiber was leider van de componistencursus.
Op maandag 1 september was er in de KRO-Studio een concert door het Omroepkamerkoor onder leiding van Antoon Krelage en door het Radio-Philharmonisch Sextet. In het programmaboekje stonden de volgende werken aangekondigd: *Zoo* (voor 4-stemmig gemengd koor) van Jean Absil, *Divertimento* van Louis de Meester, *Quatre Rondeaux* van Jacqueline Fontijn, *Ontmoeting van Cesar met Cleopatra* van Jurriaan Andriessen, *Introitus. Motet* van Jaap Geraedts, *Trio* voor fluit, hobo en fagot (1958) van Peter Schat en *Le vrai visage de la paix* van Rudolf Escher. Het koorwerk van Escher werd eerder, op zaterdag 3 september 1955, tijdens de 'Internationale muziekweek ter gelegenheid van het 10-jarig bestaan' van Stichting Gaudeamus uitgevoerd door het Nederlands Kamerkoor onder Felix de Nobel. Het was de eerste maal dat een compositie van Escher in een Muziekweek tot klinken kwam. Schat was al in 1954 van de partij.

100 Vanaf hier gebruikt Schat een groter lettertype en een grotere regelafstand.

101 De Nederlandse première van de *Achtste Symfonie* van Henk Badings vond plaats op 3 juli 1958 in De Vereeniging te Nijmegen, als onderdeel van het Holland Festival. Uitvoerenden waren het Radio Philharmonisch Orkest onder leiding van Bernard Haitink. Aangezien daarna nog enkele uitvoeringen volgden, kon niet met zekerheid worden vastgesteld waar Schat het werk heeft gehoord.

102 Vanaf hier wordt de brief afgerond met de kleinste regelafstand.
103 *Hymne du Grand Meaulnes* (1950) voor orkest, opgedragen aan Willem van Otterloo en het Residentie Orkest. Als motto's voegde Escher twee tekstregels van Alain-Fournier bij de partituur: ‘Ah! frère, compagnon, voyageur, comme nous étions persuadés, tous deux, que le bonheur était proche, et qu'il allait suffire de se mettre en chemin pour l'atteindre!... (uit *Le Grand Meaulnes*) en ‘...cher pays de Sologne, inutile, taciturne et profond’ (uit *Lettres à sa famille*).
104 Bijs (Beatrijs) Escher-Jongert (1915), echtgenote van Rudolf Escher. Schat noemt haar in deze correspondentie stelselmatig ‘Beis’.
105 Koen van Slogteren (1922). Eerste hoboïst bij omroeporkesten, de Nederlandse Opera en het Nederlands Kamerorkest. Van 1952 tot 1971 was hij lid van het Danzi Kwintet. Als pedagoog was hij verbonden aan de conservatoria van Maastricht (tot 1976), Amsterdam en Zwolle.
106 Het Danzi Kwintet.
107 Escher retoucheerde de *Hymne du Grand Meaulnes* tweemaal. Eerst in 1952 en later, in 1958, opnieuw, met het oog op de uitvoeringen door het Concertgebouworkest in januari 1959.
108 Escher logeerde bij zijn zuster Lot (Charlotte Schouten-Escher) in Bennekom.
109 Kees van Baaren (1906-1970). Componist, pedagoog en directeur van de conservatoria van Utrecht (1953-57) en Den Haag (1958-70). Peter Schat studeerde van 1952 tot 1958 bij hem compositie, eerst in Utrecht, later in Den Haag. In de compositieklas, die meestal een keer per week op maandag samenkwam, zaten behalve Schat onder meer Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Jan van Vlijmen en Joop Stokkermans. Van Baaren onderwees zijn leerlingen in harmonie en contrapunt, maar ook in compositie ‘mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen’.
110 Dat was toen inderdaad nog het geval.
111 Het concert vond plaats op 1 september 1958 in de KRO-Studio.
112 Schat liep weg van de repetities en kwam niet naar de uitvoering van zijn *Trio* omdat hij niet meer geconfronteerd wilde worden met een stuk waar hij zeer ontevreden over was. In gesprekken die ik in de zomer van 1991 met hem voerde, sprak hij van ‘een vreselijk maakwerk’.
113 Antoon Krelage (1901-1981). Nederlands koordirigent en pianist. Was van 1929 tot 1979 dirigent van De Stem des Volks.
114 Op woensdag 7 en donderdag 8 januari 1959 speelde het Concertgebouworkest onder leiding van Bernard Haitink de Amsterdamse première van Eschers orkestwerk *Hymne du Grand Meaulnes*, in een programma met de *Symfonie nr. 99* van Joseph Haydn en het *Tweede Pianoconcert* van Johannes Brahms, met als solist Eugene Istomin.
115 Bijnaam voor de Balkonzaal, achter het frontbalkon, in de Grote Zaal van het Concertgebouw. Destijds werden daar tijdens concerten de deuren opengezet en extra stoelen geplaatst, zodat het publiek vanaf die plaats de uitvoering konden beluisteren. Tegenwoordig doet de zaal dienst als foyer.
116 Bernard Haitink (1929). Was destijds chef-dirigent van het Radio Philharmonisch Orkest. Sinds 1956 vervulde hij gastdirecties bij het Concertgebouworkest. Per 1 september 1961 werd hij officieel aangesteld als eerste dirigent. Aan dit dienstverband kwam na 27 jaar op 1 september 1988 een einde. Sinds het najaar van 1987 is hij *musical director* van *The Royal Opera House Covent Garden* en viert daarnaast triomfen als gastdirigent bij de grote orkesten.
117 Escher had in de aula van het Stedelijk Museum het tweede concert in de serie ‘Experimentele Muziek’ bijgewoond, dat werd georganiseerd door de Vereniging voor Hedendaagse Muziek. Het programma bestond die avond uit: *Quartett* (1947-1949), voor fluit, klarinet, fagot en hoorn van Hans Erich Apostel (1901-1972), *Spectrogram* opus 24 (1953), voor sopraan, fluit, vibrafoons, 4 bekkens en tamtam van Bengt Hambraeus (1928), *Streichtrio* opus 20 (1927), voor viool, altviool en cello van Anton Webern (1883-1945), *Sonatine* voor fluit en piano (1946) van Pierre Boulez (1925) en *Quintett* opus 11, voor fluit, hobo, klarinet, fagot en hoorn van René Leibowitz (1913-1972). Uitvoerenden waren onder meer het Danzi Kwintet.
118 Het Nederlands Studenten Orkest. In 1959 werden er voor het zevende achtereenvolgende jaar uit studentenkringen musici gerecruteerd, waarmee vervolgens het N.S.O. werd gevormd. Onder leiding van dirigent Jan Brussen repeteerde het orkest in Bergen, Noord-Holland, van 7 tot 18 januari, ter voorbereiding op een toernee door Nederland ten bate van het Studenten Asylfonds en het Nederlandse Studenten Sanatorium. Het was de gewoonte dat het orkest een Nederlandse componist vroeg voor de tournee een nieuw werk te schrijven. Ditmaal was daarvoor Rudolf Escher aangezocht, op instigatie van Nico Olivier, directeur van de Nederlandse afdeling van Pfizer N.V., een Amerikaanse geneesmiddelenfabrikant, die optrad als belangrijkste geldschieter. Het opdrachtwerk werd Eschers *Tweede Symfonie*. Het programma waarmee het orkest op toernee ging bestond uit de *Simple Symphony* voor strijkorkest van Benjamin Britten, het *Fluitconcert in D* (KV 314) van Mozart (solist: Hubert Barwahser), de *Tweede Symfonie* van Franz Schubert en de *Tweede Symfonie* van Rudolf Escher. Het premièreconcert vond plaats op 19 januari in De Harmonie in Groningen. Diezelfde maand volgden nog negen uitvoeringen.
119 Jan Brussen (1918). Dirigent. Hij studeerde viool bij Ferdinand Helman en orkestdirectie bij Paul van Kempen. Brussen werd in november 1957 aangesteld als assistent-dirigent bij het Concertgebouworkest, maar verliet Amsterdam toen hij per 1 maart 1960 als dirigent en artistiek

leider van het Overijssels Philharmonisch Orkest werd benoemd. Zijn grootste bekendheid dankt hij aan zijn twintig jaren omvattende dirigentschap van het Nederlands Studenten Orkest.

120 Frans Vester (1922-1987). Nederlandse fluitist en traverso-speler. Vester was vele jaren als pedagoog verbonden aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en geldt als een pionier op het terrein van de achttiende- en negentiende-eeuwse fluitmuziek.

121 Na afloop van het concert in de aula van het Stedelijk Museum was er gewoontegetrouw gelegenheid tot een gedachtenwisseling over de uitgevoerde werken en 'de tendenties die eraan ten grondslag liggen'. Ditmaal gebeurde dat onder voorzitterschap van Kees van Baaren. Per spreker was die avond ongeveer drie minuten beschikbaar gesteld. In welke zin de discussie door Escher als 'knullig en teleurstellend' werd ervaren, viel niet meer na te gaan.

122 Schat heeft inderdaad de structuren van zijn *Octet* uit de doeken gedaan, maar gekleurde lijntjes en cijfers kwamen er niet aan te pas.

123 Zie aanhangsel, p. 124.

124 Destijds een kennis van Schat.

125 De onderkop bij de recensie van Van Delden uit *Het Parool* van dinsdag 20 januari 1959 luidt 'Eschers tweede symfonie was teleurstellend' (zie aanhangsel, p. 126).

126 Op zaterdag 24 januari 1959 speelde het N.S.O. Eschers *Tweede Symfonie* in de Philips' Schouwburg te Eindhoven.

127 Escher doelt op Nico Olivier, opdrachtgever van zijn *Tweede Symfonie*. Olivier was in de Tweede Wereldoorlog commandant van de Binnenlandse Strijdkrachten in Leiden en zat in de hongerwinter ondergedoken in het ouderlijk huis van Escher. 's Avonds werd daar bij kaarslicht gemusiceerd. Olivier bespeelde bij die gelegenheden de cello. Na de bevrijding kreeg hij een baan bij het Ministerie van Oorlog, waar hij op den duur vanwege zijn communistische sympathieën niet meer welkom was. Pikant genoeg werd hij daarna directeur voor Nederland van een Amerikaans bedrijf in farmaceutica, Pfizer N.V.. In die functie ontpopte hij zich als kunstsponsor.

128 Wim Kok (1910) was in die tijd bedrijfsingenieur-conservator van het Laboratorium van de afdeling Technische Natuurkunde der Technische Hogeschool in Delft. Voor de Tweede Wereldoorlog studeerde Kok twee jaar orgel bij J.H. Besselaar jr. aan het Rotterdams Conservatorium (Besselaar was ook leraar harmonie en contrapunt van Escher). Na de bevrijding koos hij voor een studie natuurkunde, gedwongen door de omstandigheden, want het conservatorium was door het Duitse bombardement in de as gelegd. Na zijn dissertatie richtte Kok in het Delftse laboratorium een kleine studio voor elektronische muziek in. De studio bestond uit twee kleine kamers waarin een Bechstein-vleugel, een kabinetorgel, een celesta en enkele lange tafels vol apparatuur (toongeneratoren, filters, bandrecorders) stonden opgesteld.
Op 28 september 1957 gaf Kok daar een openbare les, waarbij hij onder meer 'de fluit-zonder-boventonen, drieklanken met glissandi, de filter, de knoppen der generatoren, die als geluidsbronnen met onuitputtelijke mogelijkheden fungeren' demonstreerde. Na afloop van de les gaven twintig componisten (waaronder Escher en Schat) zich op voor een cursus van ir. Kok 'ter hantering van de apparaten'. (Citaten uit *Mens en Melodie*, nr. 10, 1957, p. 322). Toen de inrichting van de studio een half jaar later eenmaal was voltooid, begon Kok met inleidende colleges over de behandeling, het gebruik en de bediening van technische apparatuur, waarvoor bij zowel componisten, musici als natuurkunde-studenten belangstelling bestond.
In 1960 verhuisde het Technisch Laboratorium naar een ander pand en daarmee hield de studio voor elektronische muziek in Delft op te bestaan, want op de nieuwe locatie was daarvoor geen ruimte ingericht. 'Voor elektronische muziek moest je voortaan naar Utrecht,' aldus Kok in een gesprek dat ik in maart 1991 met hem had. Het beeld dat hij hier schetst is overigens niet geheel juist, want toen in Delft de deuren per 1 september 1960 voor buitenstaanders werden gesloten, was de studio in Utrecht nog niet operationeel. In Bilthoven werd in 'Gaudeamus' daarom een tijdelijk onderkomen tot stand gebracht, dat onder leiding stond van Jaap Vink en waarvoor de Nederlandse Radio Unie en de studio in Delft apparatuur ter beschikking stelden. Deze studio verhuisde later naar de Hilversumse Muziekschool en daarna naar het Conservatorium te Arnhem.
Eind 1960 was men in Utrecht zover dat door Dick Raaijmakers samen met ir. Roelof Vermeulen een begin kon worden gemaakt met een onderwijsprogramma, waarbij apparatuur werd gebruikt afkomstig van het laboratorium van Philips. Vermeulen werd de directeur van de studio. Na hem bekleedde ook Henk Badings gedurende korte tijd deze functie. Inmiddels was er een gestaag groeiende stroom studenten en componisten op gang gekomen (onder meer Jan Boerman, Hans Kox, Will Eisma, Tom Dissevelt en ook Peter Schat en Rudolf Escher) die van de studio gebruik maakten.
In 1964 kregen Gottfried Michael Koenig en Frank de Vries de leiding over de studio en hun onderwijsprogramma werd door diverse componisten uit binnen- en buitenland gevolgd. Drie jaar later, in 1967 werd de studio omgedoopt tot Instituut voor Sonologie, dat in 1986 verhuisde naar het Koninklijk Conservatorium in Den Haag.

129 Het ging hoogstwaarschijnlijk om het eerste deel van de *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*. De artikelen waar Escher aan refereert waren in dat geval: Luigi Nono - *Entwicklung der*

Reihentechnik, Pierre Boulez - *Alea*, Karlheinz Stockhausen - *Sprache und Musik* en Theodor Wiesengrund Adorno - *Kriterien: aus der Einleitung eines Kranichsteiner Vortragszyklus*.

130 Escher doelt op de uitvoering in De Rustende Jager te Bergen.

131 Zover kwam het niet. Escher heeft de kamer van Schat nooit gezien.

132 Het poststempel vermeldt de datum 27 1 1959.

133 In Tivoli, op 28 januari 1959.

134 In het voorjaar van 1959 werkte Schat aan *Mozaïeken* voor orkest.

135 Op 19 maart vond in het gebouw Marcanti te Amsterdam de eerste uitvoering plaats van *Hylas, muziekspel voor jeugd* (1956-58), voor jongenskoor, gemengd koor en schoolorkest, op teksten van Escher en Theo Vesseur. De laatste was tevens de regisseur. De muzikale leiding was in handen van Johan Ligtelijn. De hoofdrolspelers: Frank Carmiggelt als Hylas, Maarten van Haagen als diens vriend Roland en Cox Habbema als het meisje Narda. Escher componeerde het werk in opdracht van het Montessori Lyceum in Amsterdam, waarbij de mogelijkheden van het Montessori Lyceum Orkest als uitgangspunt waren genomen. Het onderwerp van het verhaal werd door de leerlingen aangedragen, opdat het volledig bij hun problematiek zou aansluiten. Tussen januari en oktober 1956 schreef Escher de particel. De orkestratie voltooide hij tussen 31 januari en maart 1958, in Bennekom. Het werk werd opgedragen aan A.E.S. Osterkamp (oud-rectrix), Jan de Boer (de muziekleraar van de school) en de oud-leerlingen Michiel Janse, Rik Kroon en Paul Rutgers van der Loeff. *Hylas* verscheen ook op de plaat (Sondisko 95741; niet meer in de handel).

136 Op 26 maart 1959, ook in Marcanti. Na deze opvoering, die op 8 april 1959 via de radio kon worden beluisterd, kwam het werk nooit meer tot klinken. In november 1960 trok Escher *Hylas* terug uit het fonds van zijn uitgever.

137 Schats controverse met zijn ouders is achteraf terug te brengen tot de sleutelwoorden ‘seks’ en ‘geloof’. Bovendien toonden de ouders van Schat weinig belangstelling voor zijn artistieke bezigheden. Tekenend in dit verband is het feit dat zijn vader niet kwam luisteren naar de première van het *Septet*, omdat deze op een zondag plaatsvond.

138 Schat had een beurs aangevraagd bij het Ministerie van O.K. en W. voor zijn studie bij Seiber in Londen, waarmee hij in oktober 1959 zou beginnen.

139 Zie noot 68.

140 Anton Webern (1883-1945). Oostenrijks componist, musicoloog en dirigent. Studeerde van 1904 tot 1908 bij Schönberg en vormde samen met Alban Berg en hun beider leermeester de zogenaamde Tweede Weense School. Weberns vaak korte, heldere en buitengewoon hecht gestructureerde composities waren een zeer belangrijke bron van inspiratie voor de generatie componisten die na 1945 van zich deed spreken. De *Fünf Sätze für Streichquartett* werden geschreven in 1905.

141 Op donderdag 7 maart 1959 werd de Prof. van der Leeuwprijs aan Escher uitgereikt voor *Le tombeau de Ravel* en aan Hendrik Andriessen voor zijn *Symfonische Etude*. De commissie die tot de toekenning had besloten, bestond uit Jan Mul, Guillaume Landré, Willem van Otterloo en Bernard Wagemans (hoofd van de afdeling ‘Muziek en Dans’ van het Ministerie van O.K. en W.). De uitreiking van de prijs, die mogelijk werd gemaakt door Philips Phonografische Industrie, vond plaats op 7 januari 1960 in de hal van het Ministerie van O.K. en W. in Den Haag en werd verricht door de toenmalige staatssecretaris van dat departement, mr. Y. Scholten. In het dankwoord noemde Escher ‘de grammofoonplaat een goed propagandamiddel, dat ook voor het muziekonderwijs zeer zeker van groot nut is’. Een langspeelplaat met beide prijswinnende werken kreeg in 1961 een Edison in de categorie ‘Nederlandse Producties’.

142 *Le grand Meaulnes* (1913) is de enige roman van de Franse literator Alain-Fournier (pseudoniem van Henri-Alban Fournier), die leefde van 1886 tot 1914.

143 Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592). Frans filosoof. De *Essais* (geschreven vanaf 1572) gelden als zijn hoofdwerk.

144 De plannen werden die zomer bijna alle verwezenlijkt. Alleen een bezoek aan het kasteel van Montaigne werd opgeschort tot een volgende vakantie.

145 Eschers belangstelling voor het land van Plato blijkt onder meer uit een grote collectie boeken die hij in de loop der jaren over dit onderwerp verzamelde (zie *De boekenkasten van het Singel*). Een reis naar Griekenland zou Escher pas jaren later ondernemen.

146 Hans Henkemans (1913). Studeerde geneeskunde aan de Rijksuniversiteit Utrecht en compositie bij Willem Pijper. Henkemans had tussen 1946 en 1969 een zeer succesvolle carrière als concertpianist. Vooral als Debussy- en Mozartinterpreet bracht hij het tot grote vermaardheid. Daarnaast wijdde hij zich aan de psychiatrie. In 1981 promoveerde hij aan de Universiteit van Amsterdam op een proefschrift over therapie van psychische stoornissen bij kunstenaars.

147 In een telefonisch onderhoud in maart 1991 zei Henkemans dat hij zich dat gesprek niet meer voor de geest kon halen: ‘dat gesprek met Escher, daar herinner ik me geen barst van’. Het kan echter niet geheel worden uitgesloten dat hij in het gesprek met Escher een mening verkondigde die in grote lijnen overeenkomt met twee artikelen die hij later in *Mens en Melodie* zou publiceren. In deze artikelen, te weten ‘Horen en zien vergaan’ uit 1967 (jaargang XXII, nr. 3) en

‘Elektronische muziek’ uit 1970 (Jubileumnummer december 1970) ontvouwt Henkemans zijn visie op de avantgarde-muziek uit de jaren vijftig.
In ‘Horen en zien vergaan’ stelt hij dat de ‘actuele’ muziek (door hem ‘soniek’ genoemd) in tegenstelling tot de ‘traditionele’ muziek niet appelleert aan emotionaliteit en esthetica. Hij schrijft dat muziek tot in de jaren vijftig ‘de tussenstof was tussen de emotionaliteit van haar schepper enerzijds, de ontvankelijkheid van de toehoorder anderzijds’, en dat ‘de directe relatie tussen een bewogenheid van de componist, en het, via de muzikale tussenstof, op overeenkonstige wijze ontroerd-worden van de toehoorder wordt ontkend, vermeden of geminimaliseerd’. Zijn conclusie is dat artistieke identificatie, van zowel musicus als toehoorder met de ‘actuele muziek’ tot een onmogelijkheid wordt, omdat zij niet meer ‘associatief-emotioneel’ aangrijpt.

148 Schat zou die zomer niet naar Spanje gaan, maar naar Livorno in Italië, waar zijn gefortuneerde, in Londen woonachtige oom een huis had gehuurd.

149 Zes kilometer ten zuidoosten van Sennecey, met uitzicht op de plaats Tournus, tussen Chalon-sur-Saône en Mâcon, in de Bourgogne.

150 In de Duitse plaats Darmstadt werd vanaf 1946, door toedoen van de musicoloog dr. Wolfgang Steinecke (1910-1961), eerst jaarlijks en vanaf 1970 tweejaarlijks de *Internationale Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstituts in Verbindung mit den Tagen für neue Musik des Hessischen Rundfunks* georganiseerd. In 1960 duurde de zomerkursus van 6 tot 16 juli. Vanaf 1949 (het jaar waarin Messiaens pianowerk *Mode de valeurs et d'intensités* in première ging) groeide Darmstadt uit tot hèt bolwerk van de serialistisch georiënteerde muzikale avant-garde (*le temple de la musique moderne*, schreef Messiaen ooit). Behalve concerten werden er ook lezingen, analyses en compositiecursussen van Stockhausen, Boulez, Nono, Pousseur, Cage en vele andere componisten georganiseerd, die elkaar op die wijze op de hoogte hielden van de meest recente ontwikkelingen in de toonkunst.
Sinds 1958 zijn er jaarlijks (vanaf 1970 tweejaarlijks) banden verschenen onder de titel *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, met artikelen van componisten, musicologen en musici (Stockhausen, Boulez, Ferneyhough, Rihm, Murail, Adorno, Dahlhaus, Kolisch, Palm, Kontarsky, om er enkelen te noemen). Na de dood van Steinecke nam Ernst Thomas het roer over, zowel van de *Ferienkurse* als de *Beiträge*. Schat is in totaal driemaal in Darmstadt geweest, in 1959, 1960 en 1984. In 1959 en 1960 nam hij deel aan de zomercursus. Het bezoek aan Darmstadt in 1984 hield verband met een lezing over De Toonklok, Schats componeersysteem.

151 De ‘elfde Muziekweek der Stichting Gaudeamus’ duurde van 5 tot en met 13 september 1959. Tijdens deze Muziekweek gingen Schats *Octet* en zijn *Mozaïeken* in première. Johan Otten voerde Eschers *Sonatine* voor piano uit.

152 *Inscripties* voor piano opus 6. Ton Hartsuiker bracht het werk op 30 januari 1960 in Zwolle in première.

153 Volgens de componist knip- en plakwerk met gemodificeerde Hammondorgelklanken, vervaardigd in de studio van de Nederlandse Radio Unie in Hilversum.

154 Escher werkte verwoed aan het *Trio à cordes*, voor viool, altviool en cello. Het werk werd geschreven in opdracht van het Natuurkundig Laboratorium van de N.V. Philips Gloeilampenfabrieken, ter gelegenheid van het afscheid van zijn directeur, ir. Roelof Vermeulen. Op 18 augustus 1959 had ir. Franssen namens Philips een bezoek gebracht aan Escher in Amsterdam, met het verzoek een stuk te componeren voor Vermeulen, dat door hem (Vermeulen speelde viool) samen met zijn vrouw (cello) en dochter (altviool) zou kunnen worden uitgevoerd. Escher nam de opdracht aan omdat hij altijd al een strijktrio had willen schrijven. Het contract werd op 21 augustus opgemaakt. Op 1 oktober was het stuk gereed. Het was de laatste compositie die hij een nummer gaf (opus 33).
De eerste (besloten) uitvoering vond plaats op 10 oktober 1959, in de Collegezaal van het Natuurkundig Laboratorium in Eindhoven. De musici waren Joke Vermeulen (viool), Bouw Lemkes (altviool) en Anner Bijlsma (cello). De eerste openbare uitvoering was op 17 januari 1960 in het Philips Ontstpannings Centrum. De musici waren toen Paula van Gilst (viool), Wim Coolen (altviool) en Rob Gradstein (cello). Escher gebruikte een tekst van Montaigne als motto: ‘Ce n'est pas une legiere partie que de faire seurement sa retraicte’.

155 De moeilijkheidsgraad van het *Trio à cordes* in aanmerking genomen, is het de vraag in hoeverre Escher in dit stuk met de ‘eisen van amateurisme’ rekening heeft gehouden...

156 Escher had een afkeer van de kletsica der presentatoren, van storingen en het ander ongerief dat zich tijdens het luisteren naar de radio placht voor te doen.

157 Er waren rechtstreekse radio-uitzendingen van de concerten op zondag 6 september (aanvang 14.20 uur, in de AVRO-Studio in Hilversum, met op het programma onder meer Schats *Octet*), op woensdag 9 september (aanvang 20.00 uur, in de KRO-Studio in Hilversum, met onder meer Schats *Mozaïeken*) en op donderdag 10 september (aanvang 20.00 uur, in de KRO-Studio, met onder meer een uitvoering van Eschers *Sonatine*).

158 Roelof Krol (1914-1972). Nederlandse cellist en dirigent. Als cellist was hij tot 1950 verbonden aan het Concertgebouworkest. Daarna werd hij benoemd tot dirigent van het Omroepkamerorkest van de Nederlandse Radio Unie, een positie die hij samen met Maurits van den Berg bekleedde.

159 Schat studeerde sinds oktober 1959 bij Mátyás Seiber in Londen.

160 *Cryptogamen* voor bariton en orkest werd van de eerste tot en met de laatste noot in Londen gecomponeerd en daar in de maanden oktober en november 1959 in partituur gebracht. Op 20 november zette Schat de laatste dubbele streep. Het stuk beleefde zijn première voor de Brusselse radio in de serie 'Confrontaties met een moderne esthetiek' op 29 september 1961 tijdens de Belgisch-Nederlandse Muziekdagen. Daniël Sternefeld leidde het Symfonieorkest van de BRT en de vocale solist was Rom Kalma (bariton). *Cryptogamen* werd pas in 1983 voor het eerst (en vooralsnog het laatst) in Nederland uitgevoerd door het Rotterdams Philharmonisch Orkest onder leiding van Richard Dufallo met de bariton John Bröcheler. Het woord 'Cryptogamen' is ontleend aan de gelijknamige verzamelbundels met gedichten van Gerrit Achterberg.

161 Als tekst koos Schat vijf gedichten uit bundel *Stof* (1946) van Gerrit Achterberg: *Lithosfeer, Rood, Brons, Rook* en *Steen*. De zangpartij is in beide talen in de partituur afgedrukt. De zanger kan een keuze maken. In het Frans luidt de bundel *Matière* en zijn de titels: *Lithosphère, Rouge, Bronze, Fume, Pierre*. De vertalingen werden verzorgd door F.H Temple, H.J. Beuker en Caris.

162 Mátyás Seiber (1905-1960). Britse componist van Hongaarse origine. Studeerde compositie bij Kodály. Maakte vanaf 1928 naam als docent, eerst in Frankfurt aan de Hochschule (waar hij les gaf in de theorie en praktijk van de jazzmuziek, destijds een unieke leeropdracht) en later, vanaf 1935, in Engeland. In 1942 kreeg hij op instigatie van Michael Tippett een aanstelling aan het Morley College in Londen, waar hij onder meer harmonieleer en compositie doceerde. Daarnaast gaf hij ook privélessen en in die hoedanigheid was Schat een van zijn leerlingen. In 1957 en 1958 maakte Seiber veel indruk tijdens de Gaudeamus Muziekweek, waar hij lezingen verzorgde (over 'muziek en film' en 'muziek en hoorspel'), discussies leidde en werken van jonge componisten analyseerde op een manier die alom groot respect afdwong. Op 25 september 1960 kwam Seiber om het leven bij een auto-ongeluk in Zuid-Afrika, waar hij op bezoek was voor lezingen aan het conservatorium van Kaapstad.

163 Parc des Buttes Chaumont in het noordoosten van Parijs.

164 Onder meer de concerten van de *Society for the promotion of new music*, die in de regel gratis konden worden bezocht, dankzij nuttige contacten met Engelse componisten als Harrison Birtwistle, Alexander Goehr en Peter Maxwell Davies.

165 Tijdens de zeereis die Escher met zijn vriend Jan Willem Schouten tussen 1 augustus en 7 september 1932 maakte in de hoop de door hem zeer bewonderde dichter Slauerhoff te ontmoeten, werd ook London aangedaan.

166 Jan Odé (1906-1991). Pianist. Vanaf 1935 was hij hoofdleraar piano aan het Amsterdams(ch) Conservatorium en tussen 1956 en 1969 tevens directeur van deze instelling. Hij verzorgde onder andere de eerste openbare uitvoering van Eschers *Arcana Musae Dona*.

167 Mr. Jacobus van Nus, destijds directeur van het Bureau voor Muziekauteursrecht (Buma).

168 Het betrof het eerste concert in de zeer goed bezochte serie 'Experimentele muziek' die de Nederlandse Vereniging voor Hedendaagse Muziek, het geesteskind van Daniël Ruyneman, dat seizoen (en in voorgaande) organiseerde. De uitvoering van het *Septet* vond plaats in de Kleine Zaal van het Concertgebouw door leden van het Danzi Kwintet met medewerking van Anner Bijlsma (cello), Theo Bruins (piano) en Jan Labordus (slagwerk). Het programma bestond verder uit de *Quatro fabulas* (1944) van Esteban Eitler (1913-1960) door Elisabeth Lugt, sopraan, met leden van het Danzi Kwintet), het *Quintett* (1952) van Hans Werner Henze (door het Danzi Kwintet), de *Structures pour deux pianos (premier livre)* (1951-52) van Pierre Boulez (door de pianisten Alfons en Alois Kontarsky) en *Zyklus für einen Schlagzeuger* (1959) van Karlheinz Stockhausen (door Christoph Caskel).

169 Door het Orchestre de Chambre de Strasbourg onder leiding van Ernest Bour.

170 Hans Werner Henze (1926). Duits componist. Niet onmiddellijk het boegbeeld van de toenmalige avantgarde, maar iemand die tegen alle heersende stromen in een eigen, gematigd moderne koers bleef varen.

171 *Histoire du soldat* (1918) voor verteller en een ensemble bestaand uit klarinet, fagot, cornet à pistons, trombone, viool, contrabas en slagwerker (2 trommels, bekkens, tamboerijn en triangel). Naast de volledige elfdelige versie bestaan er ook reducties, waaronder de bekende *Suite* in acht delen.

172 In *Zyklus* heeft de slagwerker veel vrijheid ten aanzien van zijn interpretatie. De grafisch/spatieel genoteerde partituur staat de uitvoerende toe het stuk op elke willekeurige pagina te beginnen; 'onderweg' biedt de notentekst de mogelijkheid te kiezen uit alternatieve routes enzovoorts. Dat het door Escher bekritiseerde 'aleatorisch element' niet zou 'werken' (lees: te horen is), geldt alleen voor een uitvoering als geïsoleerde gebeurtenis. Bij vergelijking van verschillende interpretaties zou Eschers oordeel wellicht enige nuancering behoeven.

173 Eschers spelling van de titel is onjuist; het moet zijn: 'Mozaïeken'.

174 Jaap Spek (1929). Werkte twee jaar, van 1958 tot 1960, in de studio voor elektronische muziek van de Technische Hogeschool te Delft. Daarna was hij in de jaren 1963-1967 assistent van Stockhausen in de *Studio für elektronische Musik* van de NWDR te Keulen. Sinds 1967 woont en werkt hij in de Verenigde Staten. Sindsdien is Spek onder meer actief als geluidstechnicus aan de Universiteit van Illinois, Champaign-Urbana. In 1991 was hij nauw betrokken bij een cd-opname van Stockhausens *Kontakte*.

175 Zie noot 127.
176 Vermoedelijk als gevolg van Eschers onhandigheid met de apparatuur in combinatie met het ‘moeilijke karakter’ van Spek. In welingelichte kringen wordt er over Speks psyche doorgaans in minder eufemistische bewoordingen gesproken.
177 Hendrik Mol (1917-1980) studeerde tussen 1933 en 1939 elektrotechniek aan de Technische Hogeschool Delft. Daarna was hij werkzaam bij het Centraal Laboratorium van de PTT (het latere Dr. Neher Lab), waar hij zich bezighield met geluidsoverdracht bij telefoonverbindingen. In 1949 promoveerde Mol op onderzoeken naar de functies van het menselijk gehoororgaan in relatie tot auditieve perceptie en in datzelfde jaar werd hij gevraagd als akoestisch adviseur bij de Keel, Neus en Oor Kliniek van de Leidse Universiteit. Daar maakte hij uitvoerig studie van het oor (in het bijzonder het middenoor). In 1954 werd hij in Leiden aangesteld als lector in de fonetische wetenschappen en ging muziekakoestiek doceren. Vier jaar later werd hij de opvolger van prof. dr. Louise Kaiser aan de Universiteit van Amsterdam. Centraal bij zijn wetenschappelijk onderzoek stond menselijke communicatie, toegespitst op de beperkingen van de spraak en het oor. Daartoe ontwierp hij onder meer modellen van het gehoororgaan en de stemspleet en experimenteerde daarnaast met spraaksimulatoren.
178 Hendrik Mol had bij zijn benoeming tot hoogleraar in de fonetische wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam als voorwaarde gesteld dat er zou worden gestreefd naar een uitbreiding en nieuwe behuizing van het sinds 1932 bestaande fonetisch instituut. Het was de bedoeling in dat pand een instituut voor psycho-akoestiek in te richten, waar ook een elektronische studio deel van zou uitmaken. Deze zou niet alleen fonetisch onderzoek moeten dienen, maar ook ter beschikking moeten staan van componisten. Van realisering van de plannen, zoals deze in de brief naar voren komen, kwam uiteindelijk weinig terecht. Pas na de verhuizing in 1966 van de Jodenbreestraat naar de Herengracht werd in het fonetisch lab een elektronische studio ingericht. Deze was weliswaar beter geoutilleerd dan die in het oude pand, maar kon zich evenwel niet meten met de apparatuur in de elektronische studio van de Universiteit Utrecht aan de Plompetorengracht. Componisten togen in die tijd derhalve vooral naar Utrecht. De studio aan de Herengracht werd voornamelijk gebruikt door fonetici. Eschers belangstelling voor elektronische muziek was toen echter allang een gepasseerd station. Zijn belangstelling voor audio-fysiologie en psycho-akoestiek zou daarentegen in de loop der jaren alleen maar toenemen.
179 Daar was men druk doende met de verhuizing. Zie ook noot 127.
180 Een elektronische studio in Utrecht zou nog tot het einde van 1960 op zich laten wachten. Zie ook noot 127.
181 Bandlus of *tape loop*. Door het begin en het eind van een band, waarop een akoestisch of elektronisch signaal is vastgelegd, aan elkaar te plakken, ontstaat een lus, die bij afspelen de klanken op het stukje band eindeloos blijft herhalen.
182 In het Escher-archief viel deze tekening niet te achterhalen. Wel de rol millimeterpapier, vrijwel volledig intact, waaruit kan worden opgemaakt dat Escher niet of nauwelijks gebruik heeft gemaakt van zijn aankoop.
183 De tertsfilter hoort tot de zogenaamde banddoorlaatfilters. Hierbij worden uitsluitend toonhoogten uit een vooraf te bepalen en in te stellen frequentiegebied doorgelaten en alle andere onderdrukt. Het klinkend resultaat is een constant blijvend interval (hier: een terts).
184 Schat dateerde brief abusievelijk 3 januari 1959.
185 Al in 1955 experimenteerde Schat met elektronische muziek in de studio van de Nederlandse Radio Unie, die tot stand was gekomen onder supervisie van de Duitse informatica specialist dr. Werner Meyer-Eppler (1913-1960). Voor zover bekend zijn hier geen opnamen van bewaard gebleven. Daarnaast was Schat een van de componisten die zich in 1957 en 1958 in Delft met elektronica bezighielden. Tussen 1958 en 1960 produceerden dertien componisten achttien min of meer volledige werken, waarvan er een aantal voor films, toneelstukken en televisie (Escher!) werden gebruikt. *Study* van Peter Schat was in die dagen een werk dat veelvuldig tot klinken kwam. Hoewel het stuk later door de componist werd teruggetrokken en het tegenwoordig dan ook niet meer op de officiële werkenlijst voorkomt, weerhield dit Schat er niet van zich in later jaren weer op het terrein van de elektronische muziek te begeven.
In 1957-1958 ging hij geregeld naar de studio in Delft en tussen november 1964 en april 1965 componeerde hij in de studio van de Universiteit Utrecht aan de Plompetorengracht de elektronische muziek voor zijn muziektheaterwerk *Labyrint*. Met hetzelfde muzikale materiaal stelde Schat ook een bandcompositie samen, onder de titel *De Aleph*, bestaande uit langs elektronische weg gemanipuleerde geluiden van de menselijke stem. Daarnaast zou hij later veelvuldig gebruik maken van elektronische geluidsversterking, in *Thema* voor geëlektrificeerde hobo en orkest (1970), *To You* voor sopraan, gitaren, toetsinstrumenten, tollen en elektronica (1972), *Het vijfde seizoen*, geschreven voor het Amsterdams Elektrisch Circus (1973) en *Houdini*, een circus-opera. Elektronische muziek in strikte zin heeft hij sinds *Study* echter niet meer geschreven.
186 György Ligeti, ‘Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der Structure Ia’. *Die Reihe*: [Heft IV] junge Komponisten, p. 38-63.

187 Schat refereert aan het artikel ‘Hans Werner Henze’ van Rudolf Stephan, waarin de auteur erop wijst dat Henzes houding ten opzichte van seriële muziek duidelijk maakt dat hij ‘keine besonders innigen Beziehungen zu dieser konstruktiven Richtung unterhält’. Ook stelt Stephan vast dat Henze ‘die Zwölftontechnik in ganz unschönbergischen Sinn anwendet’ (*Die Reihe*, [Heft IV], p. 32 en 36).

188 Schat doelt op *Structures Ia* van Boulez.

189 Zinsnede uit het artikel van Ligeti, p. 46.

190 Ligeti constateert op pagina 4 van zijn artikel ‘ein winziger Fabrikationsfehler, der das Gesamtmuster nicht allzusehr stört’. Boulez gebruikt in maat 32-39 bij een kreeftomkering plus transpositie van de *Tonqualitätsreihe* namelijk twee verkeerde intervallen. Ligeti houdt Boulez de hand boven het hoofd door de opmerking dat het wellicht om een ‘kleine Revolte gegen das machinelle’ gaat, al geeft hij toe dat zoiets onmogelijk met zekerheid te zeggen is. Maar even verderop verliest hij alsnog zijn geduld, wanneer hij in diezelfde maten nog een aantal afwijkingen van de strenge ordening aantreft: ‘Hatte etwa Boulez beim Komponieren dieses Abschnittes einen slechten Tag?’

191 Door de vertaling van een tooninterval in een cijfer (de kleine secunde is één halve toon verwijderd van de uitgangspositie en krijgt cijfer 1; het octaaf ligt twaalf halve tonen verder dan de uitgangstoon en krijgt dus het cijfer 12) kunnen er door de componist bij de bewerking van zijn ‘reeksen’, rijen met getallen worden genoteerd die het overzicht op de seriële verwerking en bewerking van de toonintervallen ten goede komen. Schat spreekt in dit verband over ‘rekenstaten’. Ter illustratie: in *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik* van Herbert Eimert zijn op de pagina's 72-86 enkele van die rekenstaten opgenomen.

192 Walter Maas.

193 Dit is het concert van 1 december 1959 waarover Escher in brief nr. 27 schrijft.

194 Op 27 maart 1959 speelde het Radio Kamerorkest *Mozaïeken* in Tivoli.

195 Opera-oratorium in twee aktes naar Sofokles uit 1927 van Igor Stravinsky op teksten van Jean Cocteau. Schat hoorde en zag een uitvoering waarbij Stravinsky optrad als dirigent en Cocteau als verteller.

196 *Hertog Blauwbaards Burcht*, opera in een akte (1911, gereviseerd in 1912 en 1918) van Béla Bartók, op een libretto van Béla Balázs.

197 ‘Comédie musicale’ van Maurice Ravel op een libretto van Franc-Nohain, gecomponeerd in 1907-09.

198 Het ging om het toneelstuk *The Cave Dwellers* (1958) van de Amerikaanse schrijver William Saroyan (1908-1981). Schat schreef Saroyan een brief met het verzoek de tekst te mogen gebruiken, maar de auteur verleende geen toestemming en gaf te kennen dat hij juridische stappen zou nemen indien de componist geen gehoor zou geven aan de weigering. Schat zag dan ook van zijn plannen af.

199 Geschreven in Londen in 1959, voltooid in Zwitserland in februari 1960 en opgedragen aan Roelof Krol en het Radio Kamer Orkest.

200 *Trio à cordes*.

201 De plaat met *Le tombeau de Ravel* van Escher en *Symfonische Etude* van Hendrik Andriessen, uitgevoerd door het Concertgebouworkest onder leiding van Bernard Haitink, zou in 1960 verschijnen.

202 Het bleef bij een belofte. De exemplaren van het tijdschrift staan nog altijd in Schats boekenkast.

203 De *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* werd in 1960 voor de vijftiende keer in Darmstadt georganiseerd, van 6 tot 16 juli. Behalve concerten en analyses waren er lezingen van Pierre Boulez (hij hield er vijf), Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Henri Pousseur, Mauricio Kagel en Stefan Wolpe (allen één voordracht).

204 De datum van het bezoek was niet te achterhalen.

205 De term ‘neo-klassiek’ wordt in het algemeen spraakgebruik gereserveerd voor de muziek die Stravinsky componeerde in de periode die wordt begrensd door de werken *Pulcinella* (1919) en *The Rake's Progress* (1948-51).

206 Zie onder meer *De quintencirkel*. opstellen over muziek, p. 112-118 en 142; en *De stemvork*: opstellen over muziek, p. 16 en 37-41.

207 Antoine Goléa (1906-1980). Frans Germanist en violist van Roemeense afkomst. Hij volgde aan de Sorbonne colleges muziekgeschiedenis bij Paul-Marie Masson en schreef onder andere *Esthétique de la musique contemporaine* (1954), *Rencontres avec Pierre Boulez* (1958) en *Rencontres avec Olivier Messiaen* (1960).

208 In de Internationale Muziekweek 1960 van de Stichting Gaudeamus, die gehouden werd van 3 tot en met 11 september, bracht het Radio Kamer Orkest onder leiding van Maurits van den Berg op dinsdag 6 september de *Concerto da camera* van Schat in première.

209 Escher verving samen met André Jurres de oorspronkelijke juryleden Frank Martin en Guillaume Landré, die weliswaar de ingezonden werken hadden geselecteerd, maar niet in staat bleken de concerten bij te wonen. Kees van Baaren, de derde persoon die deel uitmaakte van de oorspronkelijke jury, was wel van de partij. Gedrieën kenden zij de door de AVRO uitgeloofde prijs voor het beste strijkkwartet toe aan Lars Johan Werle voor zijn werk *Pentagram*. Na het

slotconcert deelde de jury mede, dat *Pentagram* van Werle ook het meest in aanmerking kwam voor de door het Prins Bernhard Fonds gefinancierde prijs voor het beste werk van de Muziekweek. De geldprijs die door de 'Vrienden van het Brabants Orkest' beschikbaar was gesteld voor de beste compositie voor strijkorkest - alleen leden van Gaudeamus kwamen daarvoor in aanmerking - bleef in portefeuille. De jury maakte bekend 'dat er volgens haar geen termen aanwezig waren de prijs uit te reiken'.

210 *Metamorfosi* voor kamerorkest van de Zweedse componist, dirigent, pedagoog en muziekrecensent Lennart Hedwall (1932).

211 Eschers bespreking met Jan Odé had vermoedelijk betrekking op de datum waarop met de lessen in het Studiecentrum voor Hedendaagse Muziek zou worden begonnen. Aangenomen mag worden dat tijdens de bespreking werd besloten de lessen vanaf 8 november een aanvang te laten nemen, zodat er voldoende tijd was voor Eschers reis naar Boulez in Baden-Baden. Het 'werkbezoek' zou uiteindelijk plaatsvinden in de eerste week van novemer 1960, onmiddellijk voorafgaand aan de eerste cursusweek.

212 Schat studeerde inmiddels bij Pierre Boulez en woonde in de Nussbaumstrasse 2 te Muttenz, een plaats in de Rijnvlakte, ten zuidoosten van Bazel, in het halfkanton Bazelland.

213 Of de beide componisten elkaar na de Gaudeamus Muziekweek van 1960 en vóór Schats vertrek naar Hamburg en Bazel nog hebben ontmoet, is onduidelijk.

214 *Carréfür 4 Orchester und Chöre* (1958-60) van Karlheinz Stockhausen werd gecomponeerd in opdracht van de Norddeutsche Rundfunk Hamburg voor de concertserie 'Das Neue Werk'. Het stuk beleefde zijn première op 28 oktober 1960 in de Hamburgse *Festhalle Planten un Blomen*. Het koor en symfonie-orkest van de NDR (in vier groepen gesplitst en opgesteld) stond onder leiding van Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Andrzej Markowski en Michael Gielen. Achterop één van de partituren van *Carré* die bij Universal zijn uitgegeven (vier banden, voor elk orkest één) staat een foto, waarop Peter Schat is vereeuwigd terwijl hij een blik op de noten werpt, tijdens de pauze van een repetitie.

215 *Entelechie 1* voor vijf groepen instrumenten (1960 - 6 juni 61). Het werk werd gecomponeerd in opdracht van de Südwestfunk Baden Baden en beleefde zijn première tijdens de Donaueschinger Musiktage van 1961. De dirigent was Hans Rosbaud. De Nederlandse première vond plaats op 6 februari 1963 in het Amsterdamse Concertgebouw. Het Concertgebouworkest werd bij die gelegenheid gedirigeerd door Pierre Boulez.

216 Vergelijk *De Toonklok*, p. 15-16.

217 Schat wist zich de namen niet meer te herinneren.

218 José Ortega y Gasset (1883-1955). Spaans cultuurfilosoof en cultuurcriticus, die uit zijn vaderland vertrok toen Franco aan de macht kwam. Schat las in die tijd onder andere *De opstand der horden* (1929).

219 Eschers datering, 27 IX 1960, is onjuist, aangezien de inhoud van deze brief naadloos aansluit op de voorgaande.

220 Jaap Spek.

221 Escher was te pessimistisch. *Carré* werd op dinsdag 19 oktober 1971 in de Scheveningse Kurzaal tweemaal op één concert (samen met werken van Van Baaren en Louis Andriessen) uitgevoerd door het Residentie Orkest, het NCRV Vocaal Ensemble en het Nederlands Kamerkoor. De dirigenten waren Gilbert Amy, Richard Dufallo (hij verving Cristobal Halffter, die oorspronkelijk was benaderd), Michael Tabachnik en Lucas Vis.

222 Op 15 juni 1959 werd Piet Heuwekemeijer benoemd tot directeur van de Nederlandse Orkeststichting tot beheer van het Concertgebouworkest. Als aanvoerder van de tweede violen van het Concertgebouworkest werd hem toen eervol ontslag verleend. Daarmee eindigde tevens zijn lidmaatschap van de Vereniging Het Concertgebouworchest. Voor zijn 'grote en nauwelijks te schatten verdiensten', met name in de na-oorlogse jaren, werd hem met algemene stemmen het erelidmaatschap van de Vereniging toegekend.

\+ volgens verhalen; ik was er zelf natuurlijk niet.

223 Eschers bezoek aan Boulez duurde van vrijdag 4 tot en met maandag 7 november. Het werkschema zag er als volgt uit: vrijdag 4 november: analyse van 11.00 tot 13.00 uur; zaterdag 5 november: analyse van 9.30 tot 12.30 uur; zondag 6 november: analyse van 9.30 tot 15.30 uur; maandag 7 november: analyse van 9.30 tot het begin van de middag. Escher bracht zijn bevindingen met rode, groene, paarse en zwarte pennen aan in zakpartituren van *Improvisation sur Mallarmé I* en *Improvisation sur Mallarmé II*, die speciaal voor dit doel in september 1960 waren aangeschaft.

224 Voordat Escher op bezoek ging bij Boulez noemde hij het werk consequent 'Pli selon pli - Portrait de Mallarmé'. Boulez-biograaf Dominique Jameux onderscheidt zes stadia in de ontstaansgeschiedenis van *Pli selon pli*. Ten tijde van Echers ontmoeting met Boulez was het werk in fase drie. In 1957 schreef Boulez *Deux improvisations sur Mallarmé*: 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui', voor sopraan, harp, vibrafoon, glockenspiel, slagwerk, en 'Une dentelle s'abolit', voor sopraan, piano, celesta, harp, vibrafoon, glockenspiel en slagwerk. Beide stukken konden zelfstandig op een concert worden uitgevoerd. In 1959 en 1960 componeerde Boulez een derde *Improvisation sur Mallarmé*: 'A la nue accablante tu', voor sopraan en ensemble,

alsmede de twee hoekdelen *Tombeau*, voor sopraan en orkest, en *Don*, voor sopraan en piano (later uitgewerkt voor orkest). In Keulen hoorde Escher het werk met de pianoversie van *Don*.

225 Zie Rudolf Escher: *Debussy: actueel verleden*, samengesteld en bewerkt door D.J. Hamoen en E. Schönberger. Beknopte aantekeningen voor het hoofdstuk *'Natuur' en 'wereld' als inspiratiebronnen voor Debussy* (p. 147-166) behoorden tot het tekstmateriaal dat Escher gebruikte voor de cursus waarover hij hier schrijft. De overige teksten en analyses in het boek zijn van latere datum.

226 *Univers de Rimbaud (cinq poèmes d'Arthur Rimbaud), Ier Cycle* voor tenor en orkest, zou in zijn definitieve versie pas tussen maart 1969 en augustus 1970 ontstaan. Hoewel Escher plannen koesterde voor meerdere Rimbaud-cycli (voor solisten, koor en instrumenten; voor koor a cappella) brachten deze het nooit tot het stadium van voltooiing.

227 De volgende werken werden onvoorwaardelijk teruggenomen: *Sonate voor violoncello solo* (opus 11), *Toneelmuziek bij De poort van Ishtar* (opus 13), *Concerto voor strijkorkest* (opus 14), *Sonata per violino e pianoforte* (opus 18). Voorwaardelijk nam Escher terug: *La Vie du Sieur de Dalibray*, acht liederen voor tenor en piano (opus 15), *Symfonie nr. 1* (opus 26) en de muziek, het libretto en de partituur van het schoolspel *Hylas* (opus 30). Zie ook de brief op p. 145, waarin Escher zijn besluit meedeelt aan André Jurres, de toenmalige directeur van Donemus.

228 Thornton Niven Wilder (1897-1975). Amerikaans roman- en toneelschrijver.

229 Escher doelt op de plannen die hij koesterde voor een *Derde Symfonie*, voor twee orkesten en vier geluidssporen. In juni en juli 1961 werkte hij in de Studio voor Elektronische Muziek (STEM) te Utrecht aan de klanksporen, waarvan de realisatie nauwkeurig op schrift werd gesteld met behulp van tekeningen, grafieken, schema's en klankbeschrijvingen. De *Derde Symfonie* heeft het als zelfstandige compositie nooit tot volle wasdom gebracht. Via allerlei omwegen kwamen er uiteindelijk fragmenten in *Summer rites at noon* (1957-1971) terecht. Dit werk werd door Escher slechts in particel voltooid. Jan van Vlijmen werkte van 1984 tot 1987 aan een orkestratie annex bewerking, die in 1988 door het Koninklijk Concertgebouworkest onder leiding van Riccardo Chailly in première werd gebracht.

230 De uitzending vond plaats op 24 december 1960.

231 Het toneelstuk *The Long Christmas Dinner* (1931) is afkomstig uit de gelijknamige bundel met zes korte eenakters van Wilder.

232 Zie noot 127 en 178.

233 De elektronische muziek werd tussen 11 en 19 december 1960 in de Delftse studio opgenomen.

234 Verdeling van het octaaf in twaalf gelijke stappen van een halve toon.

235 Schat heeft nooit een onderdeel van de cursus bijgewoond.

236 Schat doelt op het maandelijks muziektijdschrift *Mens en Melodie*, dat in 1946 mede werd opgericht door Wouter Paap (1908-1981). Door het onnoemlijk aantal artikelen dat Paap schreef, in dagbladen, en tussen 1946 en 1975 vooral in *Mens en Melodie* waarvan hij in die periode hoofdredacteur was, geldt hij als dè chroniqueur van het na-oorlogse muziekleven in Nederland. Behalve artikelen schreef hij ook bijna twintig boeken over uiteenlopende (muzikale) onderwerpen en bekleedde daarnaast talloze functies.

237 Naast muziek heeft Donemus tussen 1948 en 1989 ook tijdschriften (promotiebladen) uitgegeven: van 1948 tot 1957 *Muzikaal perspectief* van 1958 tot 1974 *Sonorum speculum* (waar Schat in *De wereld chromatisch* op pagina 79 enkele weinig vleiende woorden aan wijdt) en van 1975 tot 1989 *Key Notes: musical life in the Netherlands*. Niet alleen bedacht Schat de naam voor dit laatste periodiek, hij maakte vanaf nummer 1 tot en met nummer 19 deel uit van de redactie. Op 8 juli 1984 trad hij officieel uit de *editorial board* vanwege 'redactionele onenigheid'. Het lijdt geen twijfel dat *Key Notes* in de ogen van Peter Schat, in tegenstelling tot *Sonorum speculum* wèl een blad was dat voldeed aan de criteria die hij impliciet in deze brief naar voren brengt. In maart 1992 werd het tijdschrift weer nieuw leven ingeblazen.

238 Dat artikel is nooit gepubliceerd.

239 Dr. Jos Wouters (1914-1985). Nederlands musicoloog. Was destijds voorzitter van Donemus en hoofd van de afdeling Muziek van Radio Nederland Wereldomroep. Hij gaf geregeld lezingen over hedendaagse Nederlandse muziek in het buitenland.

240 Mr. Evert A.G. Brautigam (1923) was destijds de directie-secretaris van Donemus en als zodanig onder meer belast met het promotiebeleid.

241 Het betrof de Nederlandse Muziekdagen, die van 24 tot 28 mei 1961 in Maastricht werden georganiseerd onder auspiciën van de stichting Nederlandse Muziekbelangen. In de gehoorzaal van het Bonnefantenmuseum was een avond met kamermuziek van Schat, Jurriaan Andriessen, Nico Schuyt, Jan Mul, Hans Henkemans, Léon Orthel, Cor de Groot en Oscar van Hemel.

242 Mogelijk doelt Schat op de reis naar Straatsburg die hij samen met Escher ondernam. Daarbij werd zowel gelift als Maastricht aangedaan, maar van liften ìn Maastricht was geen sprake. Het is dan ook waarschijnlijk dat Schat zich hier vergist (zie p. 115 voor Eschers beschrijving van hun gezamenlijke tocht).

Aanhangsel

V.l.n.r. Hein van Royen, Eduard Reeser, Beatrijs Escher-Jongert en Rudolf Escher tijdens het jaarlijkse reisje van medewerkers en studenten van het Instituut voor Muziekwetenschap van de Rijksuniversiteit te Utrecht, 3 mei 1973.

Brief van Rudolf Escher aan Beatrijs Escher-Jongert
Straatsburg, 10 juni 1958

Lieve Bijs,

Ik zit op het ogenblik met Peter in een klein café-tje, Place des Orphelins, te schrijven. Het was niet de bedoeling dat wij elkaar 's ochtends al zouden ontmoeten, we hadden een afspraak voor 's middags. Maar dwalend door het *verrukkelijke* Straatsburg, kwam ik hem tegen, zittend op een bankje. De stad is uniek: provinciaal-met-allure. Veel Zuidduitse renaissance en zelfs hier en daar wat late middeleeuwen. Ik voel me veilig opgenomen in 'Europa'. [...] Gisteren om 10 uur 's morgens naar de repetitie geweest van het avondconcert. Peter's Septet heel goed gemaakt; licht en jeugdig. Dè openbaring was een werk van de Zwitser Klaus Huber;[1] aangrijpend. Sprak hem ook. Vanochtend bleek hij in mijn (slecht) hotel te logeren. Ontbeten samen. Prachtige, eenvoudige natuur, die Huber, een groot talent, brandend en bezield. Gebruikt de dodecaphonie meer op een heel persoonlijke manier. Gisteravond met P. en Landré[2] en Lex van Delden[3] gedineerd. Was wel aardig. Waren gevieren ook op de receptie van de burgemeester. Veel champagne. [...] Vanavond gaan we naar een concert van twee componisten: Lalande[4] en Rameau[5] (Psalmen) in de kathedraal. Daar hadden ze ook kaarten voor klaarliggen. Maaltijden inderdaad gratis. Alles voortreffelijk geregeld. Geniet met volle teugen.

Tocht hierheen slaat de avonturen met de 'oude schicht' van Piet met mijlen.[6] ±7.20 uit Utrecht met de auto van de heer Klare (de opvolger van P.'s vader). Gingen eerst Herr Maas [...] ophalen [...]. Bij Den Bosch roken we rubberlucht. Achterwiel rechts gloeiend heet. Uitstappen, nakijken. Doorgereden naar Den Bosch. Garage gezocht. Alles dicht. De heer Klare zelf aan de slag. Kwam er niet uit. Toch wat hulp van garagehouder. Monteur van de zaak uit Utrecht opgebeld. Die kwam na anderhalf uur. Constateerde dat lager *totaal* vernield was. Gelukkig hadden ze in die garage een lager die paste. Om 4 uur aanvaardden we opnieuw de tocht, vol goede moed. Voorbij Eindhoven wéér rubberlucht. Wéér uitstappen. Peter en ik gingen nu serieus over liften denken. Een wegenwacht kwam langs. Had een leuke mededeling: uw cardanas gebarsten meneer; u kunt geen honderd meter meer rijden... Hoe sneu ook, P. en ik pakten onze bullen en vroegen een mof met juf, die vlak voor ons stond (wegbermrecreatie, compleet met radio) om een lift. Hij nam

ons mee tot Roermond. Daar waren we om half zes. Liepen de stad door en kregen aan de andere kant een lift bij drie allercharmantste Limburgse jongens, zwierig en correct. Alleraardigst. Die brachten ons tot Sittard. Vandaar met twee moffen (die naar een knetter Duits voetbalverslag luisterden). Verdoofd kwamen we in Maastricht aan, magnifiek in het avondlicht. We liepen naar het station, namen de trein naar Luik (dat hadden de Limburgers ons aangeraden). Vertrokken vandaar om 22.12 en waren even voor 5 uur in de vroegte in Straatsburg. Mijn regenjas was in de auto achtergebleven. Vertrouw op een goed gesternte. Tot nu toe is het weer heerlijk. Huber zal mij de technische details van zijn partituur (Oratio Mechtildis)[7] uitleggen. Hij gebruikte drie erg mooie oudduitse gedichten.

Jurres[8] was er gisteravond ook. Was superjolig omdat hij al veel wijn op had. Maar Peter en ik waren blij dat we na het concert in de avondrust rustig konden praten. Op een brugleuning boven een ruisende stuwwaterval in een nachtelijke uithoek van de stad hebben we zitten praten en later (hij logeert in de jeugdherberg) ben ik grandioos verdwaald. Een Algerijn bracht mij naar de bewoonde wereld terug. Eindeloos trieste verhalen.

Zo Bijsje. Dit is maar in haast. Ik zal hier nog veel beleven. Kusje van Ruut.

Recensie uit Algemeen Handelsblad, *14 juni 1958*
Oprechtheid en gestroomlijnde krachtpatserij op 32e festival
Straatsburg, juni

Voor het eerst sedert 1937 organiseerde de Franse sektie van de I.S.C.M. het jaarlijkse festival van hedendaagse muziek, dat thans te Straatsburg plaatsvindt. Zij werd daartoe gesteund door de Franse staat en door het stadsbestuur. De organisatie is voortreffelijk en de vele practische diensten waarmede de gemeente Straatsburg haar gastvrijheid in daden toont, is boven alle lof verheven. De stad zelf, vol nog levend verleden en toch duidelijk voelbaar vitaal en gericht op de toekomst, omringt haar ‘vreemdelingen’ met een geest van vertrouwelijkheid, van beslotenheid-in-ruimte die weldadig aandoet. Hier, in dit tweetalig oord, wordt nog Europees geleefd; hier zijn, buiten de drukke centra, nog stille pleinen waar onder schaduwrijke platanen kinderen spelen tussen de duiven en 's nachts in een verlaten kwartier hoort men het water van de Ill veeltonig ruisen.

Reeds de eerste twee festivalconcerten, respectievelijk aan kamermuziek en aan orkestwerken gewijd, confronteerden hen die actief of zijdelings betrokken zijn bij de grote omwenteling welke zich allerwegen in de scheppende toonkunst aan het voltrekken is, met alle toekomstverwachtingen, maar ook met alle problemen die aan elke omwenteling eigen zijn. Met die omwenteling wordt de enorme vlucht bedoeld die de reeksentechniek in een integrale chromatische twaalftonige ordening van het klankmateriaal genomen heeft. Blijkens de eerste twee concerten en de op de volgende programma's aangekondigde werken, zal ook dit 32ste Festival der I.S.C.M. zijn betekenis vooral ontlenen aan de vele mogelijkheden die het biedt om zowel individueel onderscheidene dodecafonische componeertechnieken onderling met elkaar te vergelijken, als ook om deze te vergelijken met compositorische structuren die niet volgens dodecafonische principes tot stand zijn gekomen. Het is namelijk een boeiende en verheugende toedracht dat de creatieve geest, zelfs wanneer hij zich zo gaarne in de bunkers van dogmatiek verschanst als de dodecafonie dat van haar adepten schijnt te eisen, zich toch weinig stoort aan de Pruissische commandotoon van de opperpriesters der Duits-orthodoxe dodecafonische kerk, Herbert Eimert en Karlheinz Stockhausen, en overtui-

gend aantoont dat de reeksen-techniek vele persoonlijke variaties toelaat. Eimert decreteert in zijn tijdschrift *Die Reihe* (no. 3, Universal Edition): 'Die Musik aber ist heute so, wie sie an der treibenden Spitze ist. Oder sie ist überhaupt nicht mehr'. De Spitze is natuurlijk Köln; het is een bekend geluid. De heer Eimert vergist zich echter: de muziek is altijd anders.

Van de op beide concerten uitgevoerde twaalftoon-composities beantwoorden waarschijnlijk de *Développements raréfiants* van de Japanner Mahoto Moroi (*1930) nog het meest aan de Keulse directieven. Het werk is geschreven voor sopraan en een klein ensemble van twee blazers, een altviool, piano, slagwerk en een elektronisch melodie-instrument, de clavioline, dat meestentijds een levenloze, ordinaire toon produceert. De zogenaamd vocale partij, overwegend parlando, maakt deel uit van een tot het uiterste verdunde 'punctuele' structuur, welke geen enkele structurele en dus ook geen enkele expressieve variatie toelaat. In hoeverre de tekst in het Japans iets met poëzie te maken heeft, kan uit de Franse vertaling niet worden opgemaakt. Het lijkt vooral would-be. De Japanse zangeres Yoshito Furusawa kweet zich met grote muzikaliteit van haar ondankbare taak.

Het blijkt meer en meer dat de dichtheidsgraad van de polyfone structuur en daarmede van de samenklank een kernprobleem van de reeksentechniek uitmaakt. Reeds Anton Webern heeft dit probleem in zijn volle omvang onderkend en het in zijn eigen werk voorbeeldig opgelost. Een doorlopend te grote harmonische dichtheid maakt de 'integrale chromatiek' spoedig tot een volkomen ongedifferentieerde middenstof. Het *Concerto* voor klarinet met hoorn, viool, cello, piano en slagwerk van de Amerikaan Ralph Shapey (*1921) was hiervan een al te duidelijk voorbeeld. Het is een grote verdienste van het *Septet* van de jonge Nederlandse componist Peter Schat (*1935), dat de in dit werk soepel toegepaste reeksentechniek nergens tot een te massieve, maar ook nergens tot een te ijle, sprietige polyfone structuur heeft geleid. De stemmen van fluit, hobo, basklarinet, hoorn, cello, piano en slagwerk treden in of uit de georganiseerde tijd of vangen elkaar zodanig op, dat hun motivische geledingen overal hoorbaar blijven en dus 'werken'. Het slagwerk is zeer subtiel behandeld en de vorm van het gehele werk getuigt van constructieve vindingrijkheid. Er is een jeugdig-speels element in deze muziek, niet in de zin van uitbundigheid, maar in de betekenis van een met vreugde beleefde onderwerping aan zelf opgestelde spelregels. De uitvoering, hoewel verheugend exact een soepel, was dynamisch wel wat aan de erg voorzichtige kant.

Schats *Septet*, waarmee het programma begon, werd gevolgd door de *Kammersinfonie in 3 Teilen, Oratio Mechtildis* van de Zwitser Klaus Huber (*1924). Aan dit aangrijpende werk, brandend van ingehouden emotie, moeten geweldige innerlijke spanningen ten grondslag hebben gelegen. Drie prachtige middelduitse poëziefragmenten uit Mechtild von Magdeburgs *Das fliessende Licht der Gottheit* vormen in elk der drie instrumentale delen vocale kernen van schrijnende expressiviteit, door de Zwitserse altzangeres Barbara Geiser-Peyer magistraal gezongen. Met liederen in de gewone betekenis van het woord hebben wij hier niet te maken. Ook Huber bedient zich van reeksen en alle daarop toepasbare kunstgrepen als omkering, kreeftegang, canonische bewerkingen etc. en ook bij hem spelen bepaalde intervallen gelijktijdig in horizontale en in verticale richting een structuurbepalende rol, maar daarenboven ontwikkelen zich in deze gepassioneerde muziek uit zekere motieven zeer expressieve melodieën, waaraan juist kleine intervallen vaak een grote spankracht verlenen. Ritmisch is Hubers muziek bijzonder rijk en de elementen ‘variatie’ en ‘herhaling’ versterken alternerend elkanders werkingsterrein. Na twee maal horen zou ik niet met zekerheid durven zeggen of het derde deel niet toch iets te lang is uitgevallen, maar ongetwijfeld behoort Hubers *Kammersinfonie* tot de meest overtuigende composities die volgens het reeksenprincipe werden geschreven. De uitvoering door het kamerorkest van Straatsburg onder leiding van Ernest Bour was even bezield als ritmisch precies. Een grote prestatie. [...]

In tegenstelling met het eerste Festivalconcert, waarvan het niveau bepaald werd door de oprechtheid en de innerlijkheid van de werken van Schat en Huber, werd het tweede deel vooral gekenmerkt door vertoon van gestroomlijnde krachtpatserij, quasi hupse motoriek en brutaliteit. Het programma bevatte vier werken, welke Ernest Bour met het Stedelijk Orkest van Straatsburg alle best denkbare kansen heeft gegeven: een *Concerto* voor 3 trompetten en strijkorkest van de Noor Egil Hovland (*1924), *Ritornell* voor orkest van de Zweed Ingvar Lidholm (*1921), *Sept poèmes de René Char* van de Fransman Jean-Louis Martinet (*1914) en het *Concerto* voor jazzband en symfonieorkest van de Zwitser Rolf Liebermann (*1910).

Lidholms *Ritornell* stak zonder moeite boven de andere werken uit wegens de muzikale inhoud en de zeer knappe instrumentering. Het vakmanschap van deze componist staat buiten elke discussie; hij heeft klankfantasie en zijn melodisch vermogen is niet gering. Maar tussen zijn twaalftoontechniek en zijn haast constant in het forte daverende Sacre-orkest heerst een merkwaar-

dige discrepantie. Vibrafoon, xylofoon, trompet-sforzati, tamtam en grote trom zijn niet van de lucht. Uiteindelijk toch volkomen uiterlijke muziek.

Liebermanns *Concerto* kan men gevoeglijk laten voor wat het is: een lomp geïnstrumenteerd, mateloos brutaal geënsceneerd boerenbedrog, waarvan ons bovendien nog wordt wijsgemaakt dat het ‘in strengsten Zwölftontechnik’ is gecomponeerd. Het zou wat...

Martinet plagieert in het 3de en het 7de lied van zijn cyclus onbeschaamd Ravel en slaakt in de verklankingen der overige prozagedichten van René Char (vrij naar Rimbaud) hysterisch expressionistische gilletjes, aangezet door bekkens, kleine trom en xylofoon. We kennen dat nu al dertig jaren en het verveelt heus, op den duur.

Het *Concerto* van Hovland, niet zeer dankbaar voor de trompetten geschreven, klinkt goed doch moet het ook weer haast uitsluitend hebben van die continue motorische ritmiek, die na Bartók, Roussel of Strawinsky toch wel zo'n beetje is uitgewerkt.

Het publiek was na Liebermanns jazzverkrachting natuurlijk wild. De mambo schijnt te zijn gebisseerd, maar in de stilte van de nacht was zij niet meer hoorbaar.

Rudolf Escher

Recensie uit Algemeen Handelsblad, *19 juni 1958*
Moderne componisten zoeken het in luidheid
Festival in Straatsburg bleek weinig opwekkend

[...] Het totale beeld van verwachtingen, problemen en teleurstellingen, zoals dat uit de twee reeds besproken festivalconcerten der I.S.C.M. te voorschijn trad[+)], heeft zich na de volgende vier concerten niet gewijzigd. Het is er, integendeel, duidelijker door geworden. Vooralsnog lijkt de conclusie gerechtvaardigd dat een al dan niet streng twaalftonige reeksenstructuur instrumentaal niet alleen gemakkelijker maar ook beter realiseerbaar is met kleine ensembles dan met het grote 'moderne' symfonieorkest, het orkest waarmee Debussy, Ravel, Bartók, of de vroege Strawinsky nog orkestrale triomfen hebben kunnen vieren. Het blijkt trouwens uit de ontwikkeling der twaalftoonmuziek dat voor de dodecafonisten, consequent of niet consequent atonaal denkend, het vieren van hetgeen ook in muziek gevierd kan worden: feest of vreugd of innerlijk geluk, niet tot het domein behoort waaruit zij hun creatieve impulsen ontvangen. Voor zover hun muziek primair uiting van emotie bedoelt te zijn (Eimert en Stockhausen maken een dergelijke bedoeling gaarne bij voorbaat belachelijk), bevindt zich tot nu toe die emotie altijd in de contreien van angst, pijn, gekweldheid, kramp of demonie. Het is een opvallend en psychologisch ook wel verklaarbaar verschijnsel dat de meer introverte uitingen van de genoemde gebieden - die uitingen dus, welke de muzikale creatieve aandrift eerder doet zoeken naar de intimiteit van een klein instrumentaal ensemble dan naar een groot orkest - aan de dodecafonisten ook de meeste kans op zuiverheid van expressie schijnt te bieden. Het spreekt vanzelf dat met deze constatering niet bedoeld wordt te suggereren dat een dodecafonisch orkestwerk sui generis een extraverte uiting en *dus* onzuiver moet zijn. Weberns orkestwerken bewijzen het tegendeel en al te vele dodecafonische kamermuziekwerken hebben ook tijdens dit festival met hun vaak zo grauwe spanningsloosheid en structurele ongedifferentieerdheid hun bestaansreden niet hoorbaar kunnen maken. Bedoeld wordt slechts vast te stellen dat de nog niet compositorisch georganiseerde tijd - de tijd waarin de muziek moet leven en die Stilte wordt genoemd - nagenoeg nergens in de uitgevoerde orkestwerken inderdaad stilte blijkt te zijn, doch gerucht. Betracht de Fin Rautavaara (*1922) in zijn orkeststuk *Prevariata* nog een zekere orkestrale reserve, waardoor althans enige instrumentale variatie, ook in

het forte, mogelijk is, in het algemeen moet men bij de huidige componisten een ontstellend gebrek aan instrumentale fantasie en een voorliefde voor het allergrofste geschut constateren, die zich natuurlijk vooral uit in de primitieve en uniforme behandeling van het koper. Dit schijnt constant te moeten bulken en krijsen. Het is daarbij frappant op te merken dat de Latijnse geest tegenwoordig voor de Germaanse in grofheid geenszins wil onderdoen. Een werk als het *Concerto* voor piano, 16 blaasinstrumenten en slagwerk van de Fransman Michel Ciry (*1919) is in zijn orkestrale makelij zelfs aanmerkelijk platter en brutaler dan de eendelige symfonie van de Duitser Bernd Alois Zimmermann (*1918).

De hierboven gewraakte orkestrale geweldsideologie wordt overigens volstrekt niet alleen door de dodecafonisten aangehangen. Milhaud bederft er zijn *Zesde Symfonie* mee, die met een warm en rustig eerste deel zo veelbelovend begon. De handige, niets te zeggen hebbende maar machtige Franse radio-directeur Henry Barraud schettert er in zijn *Derde Symfonie*, vol joelend schijn-contrapunt, al evenzeer op los en ook de oude Florent Schmitt, deze merkwaardige, problematische figuur in de Franse muziek, offert in zijn symfonie rijkelijk aan dit stereotiepe lawaai. Onnodig te zeggen dat Charles Münch, thans geheel veramerikaanst, daar nog de nodige scheppen opdeed en van elk voorgeschreven forte een fortissimo en van elk fortissimo een oorverdovend geloei en getetter maakte. Van Roussels prachtige *Suite en fa*, een partituur waarin veel forte is voorgeschreven, kreeg men dus een dynamisch totaal verwrongen indruk. Gelukkig was het niet mogelijk Debussy's rijke partituur *Jeux* op deze wijze geheel te verminken, zodat voor velen in de overakoestische zaal van het Palais des Fêtes dit wonder van orkestrale economie een verademing is geweest.

Optreden van Stockhausen

Een boeiende gebeurtenis tijdens deze muziekweek was het optreden van Karlheinz Stockhausen (*1928), die in hoogsteigen persoon uit Keulen was overgekomen om zijn *No. 5 Zeitmasse*, voor fluit, hobo, althobo, klarinet en fagot te dirigeren. Hij maakte de indruk eigenlijk te zeer te zijn vervuld van zijn geavanceerdheid om nog voor een publiek te kunnen verschijnen. Het is ook geen kleinigheid zich van maand tot maand nog spitser ‘Spitze’ te wanen dan men al meende te zijn! Maar hoe dan ook, hij dirigeerde zijn bijna onspeelbaar moeilijke werk met spastische doch duidelijke gebaren en bewees dat hij preceis weet wat hij wil en dat hij deze wil ook in klankformaties om

kan zetten. Persoonlijk geloof ik dat zijn tot in alle details berekende formaties een volkomen gedepersonaliseerde en van destructieve tendensen doortrokken muziek betekenen en dat de lange, moeizame en ingewikkelde betogen waarmee Stockhausen elk nieuw werk van zijn hand vergezeld doet gaan, ondanks hun zelfverzekerde toon, geen bewijzen zijn van creatieve kracht doch eerder van angst. Zijn fobie - zo komt het mij voor - betreft vooral *periodisering* in iedere denkbare vorm.

Hij en zijn clan-genoten, zoals Boulez en Pousseur, schijnen te verwachten dat een alzijdige, ook in de tijd gedeperiodiseerde muziek geheel nieuwe structuur- en vormmogelijkheden zal bieden. Evenals men - gehoord de huidige stand van zaken - op zijn minst de vraag kan stellen of het wel zo zeker is dat uit een integrale atonale chromatiek wezenlijk nieuwe harmonische criteria zullen kunnen worden afgeleid, zo kan men op zijn minst de vraag stellen of uit niets anders dan een integrale variatie-techniek wezenlijk nieuwe structuur- en vormcriteria samengesteld kunnen worden. Het lijkt waarschijnlijk dat Stockhausen geen rust zal hebben tot hij ook de laatst overgebleven ‘periodisering’, namelijk de verticale periodisering in octaven van het toonmateriaal zelf zal hebben aangetast. De Amerikaanse componist John Cage is hem daarin trouwens al jaren geleden voorgegaan.

Er was een kleine claque in de zaal die gedurende enkele minuten een miezerig applaus gaande hield, waarvoor de componist enige malen in gezelschap van zijn vijf uitnemende instrumentalisten kwam bedanken. Een ijzig schouwspelletje. [...]

De festivals van de I.S.C.M. hebben allereerst een oriënterende taak. Die taak heeft ook dit 32e festival te Straatsburg naar behoren vervuld. Niet voor het eerst kon men hier en daar de vraag vernemen of het niet aanbeveling zou verdienen deze muziekweken in plaats van jaarlijks, om de twee of zelfs om de drie jaar te doen plaatsvinden, en dan een strengere selectie toe te passen. Het algemene artistieke niveau en het peil der uitvoeringen zouden er zeker door stijgen.

Het is misschien, na zoveel kritiek wel goed te vermelden hoe stimulerend het bijwonen van zulk een festival is juist voor Nederlandse componisten en belangstellenden, nu in hun gezapig land de meer of minder officiële muziekbedrijven weer langzaam maar zeker in burgelijkheid en zelfgenoegzame behoudzucht zijn ingesuft.

Rudolf Escher

Recensie uit **Nieuwe Rotterdamse Courant,** ***20 januari 1959***
Studentenorkest te Groningen gestart voor nieuwe toernee
Symfonie van Escher in première
Groningen

Na drie weken van voorbereiding te Bergen (Nh.) zijn weer - en thans voor de zesde maal - 74 Nederlandse studenten van alle universiteiten van ons land een toernee begonnen die door tien Nederlandse steden benevens door Luik in België zal leiden, waar zij zullen spelen ten bate van de stichting het Nederlands studentensanatorium en het Universitair asielfonds, evenals de vorige malen onder de artistieke leiding van Jan Brussen.

Het programma van dit jaar heeft twee bijzonderheden: niet alleen heeft men weer een volkomen nieuw werk van een Nederlandse componist uitgevoerd, doch tevens is de mogelijkheid van deze eerste uitvoering voortgekomen uit het initiatief van de directeur van de Nederlandse afdeling van een

Rudolf Escher neemt het applaus in ontvangst na de première van zijn Tweede Symfonie door het Nederlands Studentenorkest, Groningen, 19 januari 1959 - V.l.n.r. concertmeester K.E. Brester, Rudolf Escher en dirigent Jan Brussen.

groot Amerikaans bedrijf, mede om het begrip ‘mecenaat’, dat in onze tijd meer en meer van particulieren naar de overheid is verschoven, geheel belangeloos in het bedrijfsleven opnieuw te doen ontstaan. [...] De thans dank zij dit initiatief tot stand gekomen *Tweede Symfonie* van Escher draagt [...] geheel het karakter van een geschenk aan de Nederlandse amateurorkesten. Bij wijze van symbool had dan ook direct na de uitvoering de overhandiging plaats van de partituur, zowel aan het Nederlands Studenten Orkest als aan de Federatie van amateursymfonieorkesten. [...]

Het Nederland Studenten Orkest heeft het werk op voorbeeldige wijze ten doop gehouden. De oude zegswijze ‘voorbeelden wekken, leringen strekken’ kan hoop geven dat de uitvoering van Eschers *Tweede Symfonie* tot navolging zal leiden, al kan niet worden ontkend dat de bezetting en de eisen van reproduktie aan menig ander amateurorkest grote problemen zullen opleveren. Escher huldigt het beginsel van de melodische lineariteit, hetgeen in principe betekent dat iedere stem overwegend cantabile moet zijn, en de middengroepen slechts zelden zijn veroordeeld tot het produceren van noten die akkoord en klank alleen maar moeten opvullen.

Dit laatste was trouwens een wens van de opdrachtgever, die aan Rudolf Escher tevens had verzocht een studie te wijden aan de vraag, of Nederlandse componisten werken kunnen schrijven die geschikt zijn voor amateursymfonieorkesten.

Bij het polymelodisch schrijven is de vorm van de canon de meest voor de hand liggende: daaraan heeft Escher dan ook vrijwel het gehele tweede deel van zijn symfonie gewijd, en - het moet met nadruk worden erkend - met een zeer fraai resultaat. Op verscheidene plaatsen in de symfonie, en het sterkst in het derde deel, wordt even gesnoept van de verlokking van de twaalftonenreeksen, die zich sedert Schönbergs eerste proeven sterk hebben geëvolueerd, zodat het dogmatische van zijn stijl erg is verzwakt. Merkwaardig genoeg komt Escher daarbij in de buurt van Anton Webern, die ook de bitterheid van de dodecafonische dogmatiek heeft beproefd en toch in zijn beste werken de vrije samenstelling van innerlijk gehoord geluid bleef prefereren boven een stug vasthouden aan schema's. Bij Escher heeft deze werkwijze geleid tot zeer hoge eisen aan de schakeringsmogelijkheden van afzonderlijke instrumenten en in dit opzicht kwamen de amateurs van het Nederlands Studenten Orkest waarlijk boven zichzelf uit. [...] [auteur onbekend]

(Deze recensie is overgenomen met toestemming van *NRC Handelsblad*)

Recensie uit* Het Parool, *20 januari 1959
Succesvolle start in Groningen
Nederlands Studenten Orkest begon zevende toernee
Eschers Tweede Symfonie was teleurstellend

Groningen, dinsdag. - De zevende toernee van het Nederlands Studenten Orkest is gisteravond in Groningen gestart; dat dit begin met succes bekroond werd, is wel ondubbelzinnig duidelijk geworden uit de reacties van de aanwezigen, die de omvangrijke zaal van De Harmonie tot de laatste plaats vulden. Onder leiding van Jan Brussen, die reeds vijf jaren als dirigent optrad, toonden de 74 studenten die dit ensemble vormen, op hartverwarmende wijze aan hoeveel zij gedurende de drie weken van voorbereiding hebben bereikt. En het dient gezegd dat zij het zich bepaald niet gemakkelijk hadden gemaakt met dit programma, dat naast Schuberts *Tweede Symfonie*, Benjamin Brittens *Simple Symphony* en Mozarts *Fluitconcert in D* (KV 314), de première van de *Tweede Symfonie* van onze landgenoot Rudolf Escher bevatte.

Dat laatste werk nam in het geheel een bijzondere plaats in, om te beginnen al wegens de manier waarop het tot stand kwam. Het werd namelijk gecomponeerd in opdracht van de farmaceutische industrie Pfizer N.V., die hiermee demonstreerde hoe het Nederlandse bedrijfsleven de rol van mecenas kan vervullen. Deze culturele taak is dan weer te zien tegen de achtergrond van een der (vele) activiteiten welke op initiatief van het Prins Bernhard Fonds ontwikkeld worden. Vandaar dat na de uitvoering van Eschers symfonie, de heer J. Henrick Mulder, algemeen secretaris van het Prins Bernhard Fonds, aan het studentenorkest en de ‘Federatie van Amateur Symphonie Orkesten’ (FASO), een exemplaar van deze partituur aanbood.

Of het stuk aan zijn doel beantwoordt, moet intussen betwijfeld worden. Alleen al de orkestbezetting schrijft sommige instrumenten voor - basklarinet en harp bijvoorbeeld - waarover vrijwel geen enkel amateurorkest de beschikking heeft. Trouwens, ook de technische eisen die hier gesteld worden zijn te hoog om reële betekenis te hechten aan de bewering dat deze symfonie ten bate van alle Nederlandse amateurorkesten geschreven is.

Onafhankelijk van dit alles stelden ook de muzikale merites mij teleur. Men kan, evenals in Eschers nog onlangs in deze kolommen besproken *Hymne du*

Grand Meaulnes bewondering hebben voor de moedige onverzettelijkheid waarmee de componist op zoek is naar een eigen langgesponnen melodiek van extatisch karakter. Hij durft lineair, dat wil zeggen: in horizontale zin, te denken, baseert zijn werkwijze niet op een vastgelegd harmonisch fundament en komt zo tot interessante, zwevende, contrapuntische weefsels, waarin menige passage zeer persoonlijke spanningen oproept, zoals in de slotclimax van deel II of in de ijle atmosfeer van deel III.

Naar mijn mening is dat alles echter niet voldoende om het geheel geslaagd te achten. Daarvoor steken er te veel hiaten in, die een logische voortgang bij voortduring afremmen, daarvoor ook is de ontwikkeling der gegevens té weinig consequent doorgevoerd, waardoor de onderscheidende onderdelen onbevredigend, wat té abrupt tot stilstand komen. Het is bovendien de vraag of Escher de fysieke potentie van het menselijk gehoor niet overschat heeft; want wat hij met deze polymelodische bouwsels tot stand bracht, bezit in het klinkende resultaat een dusdanige complexiteit, dat de grenzen van het hoorvermogen vaak overschreden lijken. Zijn orkestratie is daarbij ook al niet in staat om op dit punt verhelderend te bemiddelen.

Brussen en het orkest besteedden alle overgave en geestdrift aan deze partituur en het was dan ook begrijpelijk dat de componist hen nadrukkelijk op het podium kwam danken: het publiek stak zijn waardering evenmin onder stoelen of banken. [...]

Lex van Delden

(Deze recensie is overgenomen met toestemming van *Het Parool*)

Recensie uit Algemeen Handelsblad, *17 juni 1960*
Het 34ste Festival der i.s.c.m. te Keulen
Boulez' *Portrait de Mallarmé* van muziekhistorische betekenis

Eigengereid, fel, brutaal als het in zijn kraam te pas kwam, maar steeds integer en gedreven door een onbuigzame overtuiging, heeft de Franse componist Pierre Boulez kans gezien zich in een veertiental jaren een carrière op te bouwen als componist en dirigent, die hem een unieke plaats verschaft in het hedendaags muziekleven. Een merkwaardig feit, want dit muziekleven, omdat het hedendaags is, heeft natuurlijk niets te maken met de wereld van de glamour-dirigent en zijn repertoire van *Eroica, Pathétique* en *Rosenkavalier*. Het is een leven, waarvan de muziek jaarlijks in internationale ontmoetingspunten slechts gedurende een periode van één tot enkele weken tot klinken komt, om van deze plaatsen uit eventueel een verder strekkende weg te vinden. Duitsland is in deze constellatie na de tweede wereldoorlog een belangrijke, men mag wel zeggen een leidende plaats gaan innemen, vooral omdat de drie grote landelijke Westduitse Radio-omroepen op grootscheepse wijze de rol van het maecenaat op zich hebben genomen en daarmede Strawinsky's prinsessen en Biaritz-millionairs hebben vervangen. Ook Boulez, die aanvankelijk en in een tijd waarin hij nog vrijwel alleen stond, de onwaardeerbare morele en praktische steun heeft ontvangen van kunstenaars als Madeleine Renaud en Jean-Louis Barrault, ook Boulez heeft in Duitsland meermalen de kans gekregen om zijn werken tot uitvoering te brengen. Sinds enige tijd werkzaam aan de Südwestfunk te Baden-Baden, waar hij met Hans Rosbaud de directie van het omroeporkest deelt, heeft hij thans in opdracht van dezelfde omroep zijn grote orkestwerk *Pli selon pli - portrait de Mallarmé* voltooid. Op een bijzonder concert dat de Südwestfunk tijdens het muziekfestival heeft gegeven, beleefde dit werk gisteren, 13 juni, onder leiding van de componist, zijn wereldpremière. De twee andere werken op het programma: *Quaderni per orchestra 1* van Luciano Berio en *Motus-colores* van Ingvar Lidholm, werden eveneens voor het eerst uitgevoerd en in opdracht van de Südwestfunk geschreven.

Deze eerste uitvoering van *Portrait de Mallarmé* lijkt mij een datum te zijn van muziekhistorische betekenis. De voornaamste indruk die zich aan velen van de luisterenden (ik denk: vooral de jongeren onder hen) opdrong, toen de stil-

te als een negatieve klankexplosie intrad na de voorafgaande positieve, was vóór alles een indruk van bijna verpletterende kracht. Groeide daarom het applaus der enthousiasten (en dat waren zeker niet allen in de zaal) pas na enige tijd aan tot een langdurige ovatie? Hieronder volgen slechts enkele voorlopige argumenten voor een appreciatie, welke bij een werk als dit minder dan ooit pretendeert definitief te zijn.

Wie geleerd heeft onder de zich als serieel aandienende composities het kaf van het koren te scheiden en in het seriële componeren de verschillende stromingen en technieken van elkaar te onderscheiden, valt het niet moeilijk reeds bij een eerste horen vast te stellen, dat Boulez alle seriële dogmatiek ver achter zich heeft gelaten. Het spel-element, de toevallige keuze neemt in zijn tegenwoordige werk een minstens even grote plaats in als de uit bepaalde series van toonhoogten, toon- en rustlengten, dynamische schakeringen en timbres afleidbare wetmatigheden. De twaalftonige reeks als alleenzaligmakend uitgangspunt heeft hij al enige jaren geleden de rug toegekeerd.

Hebben in de muziek van Boulez metrum, thema en thematische verwerking plaats moeten ruimen aan een integrale intervalstructuur, in de drie middendelen uit *Portrait de Mallarmé* (*Improvisations I, II* en III) heeft de vocale lijn wel degelijk een melodisch karakter en zelfs hier en daar een zeer lyrisch karakter. In de opbouw van het gehele vijfdelige werk blijkt trouwens het melodiseren en ten slotte zelfs canonisch verwerken van bepaalde reeksen, die aanvankelijk alleen als ijle interval-verbanden van toon naar toon hoorbaar waren, een leidend principe te zijn geweest.

Wonderen van klank

De zeer bijzondere samenstelling van het orkest dat Boulez nu voor de sonorisatie van zijn compositorische structuren heeft voorgeschreven, een orkest waarmede hij nog niet gehoorde wonderen van klank oproept, is de zuivere consequentie van deze structuren. Het instrumentale centrum wordt gevormd door een uitgebreide groep metallofonische en xylofonische slaginstrumenten, getokkelde snaarinstrumenten (onder andere vier harpen, die echter slechts paarsgewijs worden bespeeld), piano, vele trommen, pauken, bekkens, ratels etc. Strijkers en blazers zijn in kleine bezetting vertegenwoordigd. Dit orkest wordt zo ‘zuiver’ functioneel toegepast, dat mij bijvoorbeeld de klank van de veel misbruikte vibrafoons, marimbula, xylofoons, celesta etc. plotseling als nieuw, als gezuiverd voorkwam, niet langer belast door associaties met allerhand ‘pikante orkestrale kleurtjes’. Dat is een

verrassing op zichzelf, want geen seriële festival-componist kan tegenwoordig meer zonder een deel van deze ingrediënten, die echter in zo menige mooi betitelde compositie, zoals ‘Spectra’ of ‘Musique en relief’ en ondanks zo menige epaterende orkestopstelling toch alleen maar snel gaan vervelen.

Boulez daarentegen gaat met dit instrumentarium uiterst economisch om. Het eerste, inleidende deel is een lange (mijns inziens wel te lange) monoloog voor piano, waartegen slechts even enkele regels parlando opklinken. In elk der volgende delen, de drie improvisaties, die een soort hymnische liederen zijn op verzen van Mallarmé, komt een nog ongebruikt deel van het instrumentarium aan bod en wel zo, dat pas in het laatste deel (*Tombeau*) het volledige orkest wordt ingeschakeld. Deze instrumentale structuur is niets anders dan het gevolg van het feit dat ook de klankdichtheid in de tijd van deel tot deel gestadig toeneemt. Een benaderend beeld, waarin de ruimte het element Tijd voorstelt, kan dit verduidelijken. Het is alsof de componist van deel tot deel meer netten over elkaar heen uitwerpt, zodat de effectieve mazen gedurig kleiner worden. Structureel en orkestraal bereikt Boulez zodoende een hoogtepunt van hallucinatorisch karakter, waarin kracht en helderheid blijven samengaan.

Verwantschap met Debussy

Geen enkele rest romantiek of ‘expressionistische’ middeneuropese hysterie, geen zelf-medelijden, geen Melancholie des Unvermögens, geen Kafka-labyrinthen heersen meer in deze nieuwe seriële structuren. Boulez heeft niet voor niets de laatste jaren meermalen zijn verwantschap met Debussy uitgesproken. Het komt mij voor dat de *latinisering van het seriële denken*, reeds in vroeger werk van Boulez aangekondigd, in dit *Portrait de Mallarmé* Volledig zijn beslag heeft gekregen. Deze muziek staat, hoe anders geaard zij ook mag zijn, veel dichter bij de late Debussy (*Etudes, Sonate voor fluit, alt en harp, Jeux*) dan bij Webern. Dit op zichzelf lijkt mij een verheugende en belangrijke ontwikkeling, want er werd en wordt onnoemelijk veel festival-muziek vervaardigd, vrij-atonale of serieel opgepepte chromatisch-romantische muziek, die vergeleken bij Debussy's *La Mer* of *Jeux*, ja zelfs vergeleken bij *Fêtes* een verouderd element bevat.

Natuurlijk wordt over dit feit in vele talen en speciaal in de Duitse taal met grote ijver gezwegen. Hetgeen nog geen reden is om met deze zwijgcampagne in te stemmen. De perspectieven die Boulez ons met zijn *Portrait de Mallarmé* voortovert zijn daarvoor te weids.

‘Sobere signalengever’

De uitvoering van dit uiterst moeilijke werk onder leiding van de componist was een gebeurtenis op zichzelf. Nadat hij eerst, met opzet onzichtbaar voor het publiek, de inleidende, bijna punctueel-ijle piano-monoloog gespeeld had, betrad Boulez vervolgens de verhoogde post voor zijn orkest om van daaruit de organisatie van het samenspel te leiden: fel, precies en zwierig. Hij heeft een directietechniek ontwikkeld die wel organisch lijkt te groeien uit de sonore wereld van zijn eigen klankstructuren. Met feilloze zekerheid geeft hij alle belangrijke inzetten aan, hetzij door gebaar, hetzij door een blik. Aangezien in deze muziek gedurende lange perioden geen metrum hoorbaar is, heeft het dus ook geen zin om de ‘maat te slaan’. Boulez volstaat daarom met het exact aangeven van tijdsduren, soms langere, soms kortere, naarmate de muzikale structuur dat vereist. Een aangezien in de partijen der instrumentalisten veel ‘vrije tijd’ is meegecomponeerd, kunnen zij vaak gewoon afwachten tot zij, niet gebonden aan een strak volgehouden teleenheid, van de dirigent het signaal ontvangen dat ‘inzet’ of ‘plotseling crescendo’ betekent.

Zo staat Boulez daar als een sobere signalengever, een seinman die zijn partituur tot in elk detail beheerst, zonder enig effectbejag, zonder een enkel overbodig gebaar. Dat gebaar zelf is dwingend en precies en niettemin nooit krampachtig. Hoeveel effect hij daarmee bereikt (maar dan het enige effect waar het om gaat) bleek wel uit die laatste klankexpansie, tijdens welke de diverse toonpatronen steeds dichter per tijdseenheid met elkaar werden geconfronteerd en tegen de zich haast tastbaar verdichtende ritmen van de xylofoons, vibrafoons, klokken, bekkens, trommen, piano, pauken en celesta tenslotte de trompetten prestissimo hun canons inzetten. Volkomen heerser over dit geordend geweld stond daar Boulez en seinde zijn fabuleuze instrumentalisten - leden van het Südwestfunkorchester - hun veelvoudige taken: een muzische semafoor.

Rudolf Escher

Recensie uit Algemeen Handelsblad, *24 juni 1960*
Festival der i.s.c.m. te Keulen
Serieel en niet-serieel: een terugblik

Is een tiendaags muziekfeest, uitsluitend gewijd aan de actuele stromingen in het hedendaagse componeren, een 'feest'? Neen natuurlijk. Feesten voor ziel en geest arrangeert men niet met het etaleren ener laatste jaarproduktie van kunstwerken, hoogstens met een samenvoeging van enkele kunstprodukten uit tientallen jaren, niet te vele en, vooral, niet te vaak. Hoe weinige zelfs onder de luxe-festivals, de geheel op het verleden georiënteerde muziekfeesten, bereiken zulk feestelijk niveau? Voor jaarlijkse bijeenkomsten als die van de International Society for Contemporary Music, tijdens welke een maximum aantal composities in een minimum aantal dagen tot klinken moet komen, is de naam 'feest' eenvoudig verkeerd gekozen. Deze concertreeksen hebben veeleer het karakter van een markt, een muzikale jaarbeurs, waar men zich snel kan oriënteren omtrent de huidige stand van zaken, contacten kan leggen, standpunten kan bepalen of wijzigen.

Overigens speelt de competitiegeest, die het openbare kunstleven meer en meer degradeert tot het niveau van demonstraties, ook bij de activiteiten van de I.S.C.M. een negatieve rol. Er zou alles voor te zeggen zijn indien zij de moed kon opbrengen wat minder te offeren aan kwantiteit en wedloopkoorts en in plaats daarvan meer aandacht zou schenken aan de kwaliteit der te kiezen werken. Het verwijt van eenzijdigheid kan haar, bij een zo gevarieerd overzicht van de huidige compositorische stromingen als zij dit jaar geboden heeft, onmogelijk meer treffen. Wel het verwijt dat bij een jaarlijkse programmareeks van dusdanige uitgebreidheid, waarop zoveel mogelijk de 24 aangesloten landelijke secties met werk vertegenwoordigd moeten zijn, aan al te veel werken noodgedwongen eenvoudig te lage kwaliteitsnormen worden gesteld.

Het mag dan waar zijn dat de jury, na objectieve beoordeling van de ongeveer 150 ingezonden partituren, tot de slotsom kwam dat het grootste deel der goed geschreven, met zorg geconcipieerde werken op een of andere manier met de twaalftoon-techniek had te maken en dat de meeste andere werken van mindere kwaliteit leken te zijn - zoals het Amerikaanse jurylid van dit jaar, Elliott Carter meedeelt in het Duitse muziektijdschrift 'Melos' (juni 1960) - het feit blijft bestaan dat ook onder de seriële composities veel miezerige,

bloedarme, moeizaam voortdrenzende muziekjes voorkwamen, waarvan men zich afvraagt of deze nu juist voor een internationaal publiek hun première moesten beleven.

Behalve de *Fünf Sätze* voor strijkorkest van Webern en de *Fünf Orchesterstücke* op. 16 van Schönberg, die in een vrij-atonaal gemiddelde zijn gecomponeerd, kwamen 27 werken tot uitvoering, geschreven in een van vrij tot streng variërende, eventueel dodecafonische reeksentechniek en 12 werken waarvan men de totale structuur als vrij-atonale chromatiek zou kunnen omschrijven.

Opvallend is nu, bij hoevele, blijkbaar in wezen tot lyriek geneigde, seriële componisten de serie en vooral de dodecafonische serie een pijnlijke belemmering blijkt te zijn om tot de meest rudimentaire melodievorming te geraken. Dat wordt dan het duidelijkst merkbaar in vocale composities, een zeurderig en melodisch zinloos 'afwerken' van reeksen of reeks-delen, waartegen hier en daar uit resttonen een samenklank, liefst een 'tonecluster' wordt geplaatst of een stuiperig contrapunt ontstaat [...].

Anderen, de meer toffe jongens onder de broeders, [...] zoeken het in uiterlijke effecten, voorzien hun werken van titels en commentaren, waaruit blijken moet hoe 'bij' zij wel zijn, maar schrijven een luidruchtige, expressieloze, holle muziek.

Zeer typerend voor de destructieve tendens die, ook als zij niet zo uitgesproken aan de dag treedt, door menige seriële componist als een geheim en lokkend gevaar wordt gekoesterd, is de volgende toelichting, welke de uitgeweken componist György Ligeti geeft bij zijn *Apparitions* voor orkest: 'Bei Komponieren der *Apparitions* stand ich vor einer kritischen Situation: mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf; der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzen Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit.' De mens beschikt nu eenmaal over een vrije wil, nietwaar? Het resultaat was niettemin maar heel even interessant: een groot orkest dat niets anders dan ruisstructuren produceert die, als zij niet eindeloos stilliggen, traag in elkaar overgaan. Het heibeltje dat de uitvoering

van deze griezelig steriele muziek ontketende, was aan een boeiender werk beter besteed geweest.

Gelukkig stonden tegenover al deze creatieve onmacht werken als Dallapiccola's bezielde, vurige *Canti di Liberazione*, de ijle *Mozaïeken* van Peter Schat, het ingetogen *Poem* van Karl Husa, de reeds vroeger genoemde werken van Nono, Stockhausen, Kagel en bovenal het *Portrait de Mallarmé* van Boulez als positieve uitingen. In tegenstelling met de onvoorstelbaar slecht klinkende,

Peter Schat in gezelschap van Bruno Maderna, de dirigent van zijn eerste opera, 'Labyrint', in 1966.

grove instrumentatie-methoden van de Duitsers Fortner en Hartmann of de Amerikaan Roger Sessions, getuigt de partituur van Schats *Mozaïeken* van een verfijnde klankfantasie. Het eerste deel, *Lento*, boeit mij meer dan het tweede, dat voor de luisteraar ook minder een *allegretto grazioso* is dan de componist waarschijnlijk zelf vermoedt. Om dergelijke tempo-onderscheidingen hoorbaar te maken, is nu eenmaal meer metrisch-melodische continuïteit nodig dan in dit soort seriële structuren realiseerbaar is. De uitvoering door het Südwestfunk Orchester onder Hans Rosbaud was minder gaaf dan had kunnen worden verwacht.

Onder de 12 niet-seriële composities nam de *Zesde Symfonie* van Matthijs Vermeulen een eigen plaats in. Ritmisch en metrisch is Vermeulens muziek vrij eenvoudig, harmonisch gaat zij daarentegen zeer ver. Zij onderscheidt zich echter volkomen van nagenoeg alle andere muziek, die tijdens dit muziekfeest tot klinken kwam, door haar melodisch ethos. Slechts bij Dallapiccola vinden wij, althans wat zulk ethos betreft, verwante accenten. Ernest Bour heeft met het orkest van de Norddeutsche Rundfunk van Vermeulens symfonie een voortreffelijke, lyrische en gespannen uitvoering gegeven. Het werk had een verrassend succes; de componist moest driemaal op het podium verschijnen.

Als curiosum moet nog een symfonie van Milhaud genoemd worden, de achtste alweer, in vier weken geschreven en georkestreerd. Zo leutig, handig, vlot in elkaar gezet, zo prettig triviaal tegen het slot, dat men het handwerk van de vakman nog wel glimlachend bewonderen wil, maar zich tegelijkertijd afvraagt hoe men zoiets nog durft te noteren. Alsof er niets gebeurd was in de wereld en in de muziek sinds *La Mer, Daphnis, Sacre*...

Strawinsky daarentegen is nu met zijn *Movements*, een buitengemeen droog, priemend, schokkerig en on-concertant pianoconcertje van 10 minuten, serieel geheel à la page tot aan de nieuwste spectaculaire notatietrucs. Maar Boulez heeft hem met de diamant-harde passie van zijn *Portrait de Mallarmé* al ver achter zich gelaten. Daar is niets meer aan te doen.

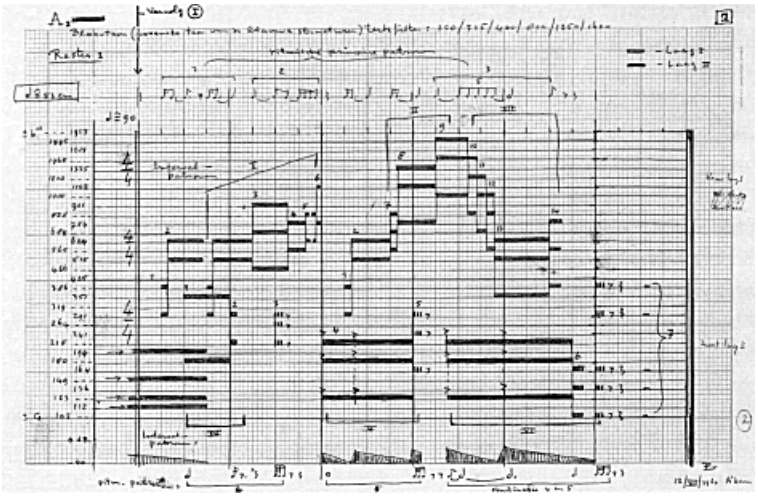
Nee, van starre seriële eenzijdigheid kan men de jury der I.S.C.M. werkelijk niet betichten. Dat de volgende haar taak even ruim en zo mogelijk met iets meer kritische zin moge opvatten! In 1961 zal Wenen de plaats van ontmoeting zijn.

Rudolf Escher

Toelichting van Rudolf Escher bij de elektronische scène-muziek voor *The Long Christmas Dinner* (1960).

Nieuwsgierigheid, nauwelijks getemperd door een flinke dosis scepsis, lokte mij twintig jaren geleden naar de eerste openbare Nederlandse studio voor elektronische muziek, niet veel meer dan een kamer met wat apparatuur in het souterrain van het voormalige laboratorium voor Technische Natuurkunde van de Technische Hogeschool te Delft. Gedurende het laatste kwartaal van 1959 volgde ik daar een cursus 'Inleiding in de toonkunstfysica' en begon mij gelijktijdig in de studio te oriënteren, daarbij geïnstrueerd en later geassisteerd door Jaap Spek. Genoemde cursus omvatte enige elementaire geluids-mechanica met betrekking tot enkele normale muziekinstrumenten, enige elementaire elektrofysica met betrekking tot het funktioneren van elektro-akoestische apparatuur (microfoons, luidsprekers, filters, generatoren, bandrecorders etc.), en klanktechnologie met betrekking tot de inrichting van de studio. Als richtpunten stonden voor mij van meet af aan de volgende criteria vast. Ten eerste: geen knoppendraaierij, maar doelbewust, nauwkeurig werk. Ten tweede zou het voorlopig enkel gaan om *experimenten*, en ten derde wilde ik bij het realiseren daarvan in principe uitsluitend gebruik maken van werkelijk elektronisch gegenereerd geluid (dus eventueel wel van een door een ruisgenerator geëxiteerde snaar, maar bijvoorbeeld niet van opgenomen en vervormde pianotonen of -accoorden).

De opzet van sommige experimenten was mede bepaald door mijn argwaan inzake diverse muziektheoretische beweringen in de eerste nummers van het Duitse tijdschrift *Die Reihe*, waarin op apocalyptische toon het definitieve einde van het tijdperk van de 'traditionele muziek' werd afgekondigd en een eeuwige dageraad van ruis- en clusterglorie werd geproclameerd. Geen wonder dat mijn eerste experiment een montage van verschillend gestructureerde ruisbanden betrof, a-metrisch opkomend en verdwijnend in een tijdsduur van twee minuten, zodanig dat de ruisdichtheid eerst toeneemt, een moment van grootste dichtheid bereikt om daarna weer af te nemen. Hoewel gebrekkig gerealiseerd, week de opzet niet veel af van Maderna's *Notturno* uit 1955. Een volgende proef bestond uit een melodisch stijgende, ritmisch nauwkeurig genoteerde en dichter wordende reeks van sinustonen, waarin bepaalde tonen echter door smalle ruispulsjes waren vervangen, zodat deze werden opgenomen in het melodisch betoog. Verlevendiging ontstond door dynamische schakering en spaarzaam toegepaste vergalming. Het probleem van een



Het schema van de tweede episode uit Eschers elektronische compositie 'The Long Christmas Dinner'.

derde proef betrof: 'uit gekleurde ruis van bepaalde bandbreedte en structuur een toonmengsel laten ontstaan van 12 sinustonen, waarvan de frequenties binnen de frequentiebreedte van de ruisband liggen'. Volgende experimenten betroffen andere verdelingen van het octaaf dan onze normaalverdeling in 12 aequigrade toonschreden, een verdeling van een afstand van 2 octaven in 15 aequigrade intervallen, een octaaf*loos* continuüm van aequigrade intervallen en tenslotte combinaties van dergelijke pseudo-toonsystemen. Al de genoemde experimenten werden eerst op grafiekpapier getekend vóór tot realisatie ervan werd overgegaan.

Zover waren de experimenten gevorderd (het was intussen najaar 1960), toen mij het verzoek bereikte om korte stukken scènemuziek te schrijven bij *The Long Christmas Dinner* van Thornton Wilder, dat als televisiespel in Nederlandse vertaling op 24 december 1960 zou worden uitgezonden. Na lezing van het stuk en overleg met de regisseur, Theun Lammertse, leek mij dit *de* gelegenheid om de voorgaande proeven af te ronden met een experiment waarin de opgedane ervaringen dienstbaar zouden kunnen worden gemaakt aan een muziek met een bescheiden, dienende pretentie. Zo werd

dus besloten de opdracht als elektronische muziek te realiseren. Aangezien het immers om een ééndags-vlieg zou gaan, durfde ik zo'n experiment-in-het-openbaar wel aan. De montage van muziek, tekst en beeld werd tijdens de uitzending verwezenlijkt; videotape kwam er nog niet aan te pas. De realisatie van de elektronische muziek kwam in de Delftse studio tot stand van 11 tot en met 19 december 1960.

Structurele aspecten van de muziek

Behalve een voor het hele spel geldende elegische sfeer, te omschrijven als een ononderbroken stroom van Leven en Vergaan binnen één groot familieverband, wordt de dramatische structuur ervan primair bepaald door het in-scène-komen en weer verdwijnen van de dramatis personae, hetzij als geboorte of dood (via de betreffende symbolische poorten), hetzij door de deur naar de hall. Het ging er dus om korte, signalerende muzikale structuren te ontwerpen die het verschijnen en verdwijnen van deze figuren konden begeleiden. Daarom werd een seriële opzet gekozen die het bijvoorbeeld mogelijk maakte te onderscheiden tussen muzikale ‘geboortestructuren’ en structuren die een normale entrée begeleiden of tussen ‘mannelijke’ of ‘vrouwelijke’ structuren. Dit alles uitsluitend in de zin van *formele signalementen*, niet in de zin van muzikale ‘psychologische karakteristieken’, die in zo kort bestek immers fictief zouden zijn en bovendien in een toneelstuk storend, want overbodig. Er werd gebruik gemaakt van enkele seriële basisstructuren en daarvan afgeleide varianten en combinaties; er zijn series van enkele tonen, series van samenklanken en series die uit beide elementen bestaan.

Een voorbeeld: Roderick I en Lucia I zijn bij de opening van het spel nog in leven. Charles en Genevieve zijn hun kinderen. Noemen wij de seriestructuur van Roderick: 1a, en die van Lucia: 7a, dan zijn de series voor Charles en Genevieve beide varianten, ontstaan uit een combinatie van 1a + 7a. ‘Doodsstructuren’ ontstonden overwegend uit vertraagde versies van de oorspronkelijke structuren. Dit ietwat primitieve procédé werd gebruikt omdat de tijd drong, maar ook omdat het resultaat, op één uitzondering na, voor de beoogde suggestie goed bleek te werken.

Het eerste muziekfragment is een kort voorspel dat tevens dienst doet als expositie van de twee seriële basisgegevens. Het naspel, het langste fragment en muzikaal symbolisch voor de elegische sfeer van het hele stuk, bestaat uit nagenoeg het gehele voorspel in vertraging, overgaand in een complexe ruisklank van wisselende interne structuur. De tijdsduur van het kortste muzika-

le signalement bedraagt ruim 8 seconden, die van het langste 80 seconden.

Hoofdoel van het experiment was: toetsing in de praktijk van het gebruik van een pseudo-toonsysteem, waarin het kleinste interval tussen twee opeenvolgende tonen ongeveer tussen een getempereerde kleine secunde en een getempereerde grote secunde in ligt, zodat bij summatie van deze intervallen nergens octaven (en evenmin reine kwinten of kwarten) kunnen ontstaan. Mijn medewerker Jaap Spek berekende de frequentie van het aldus gestructureerde tonen raster in drie versies, één voor een breed frequentiegebied en twee voor smallere, hogere frequentiegebieden. Aangezien toonhoogten in een dergelijk raster niet op de notenbalken van ons systeem kunnen worden genoteerd, moest ook bij dit geval de ‘partituur’ op grafiekpapier worden getekend. Voor elk muzikaal fragment werd daarop eerst het voorgeschreven toonhoogten-raster langs de verticale as uitgezet. Het moeilijkste onderdeel van het componeren bestond nu hierin, dat ik mij de afstanden tussen twee of meer tonen zo goed en zo kwaad as het ging moest trachten voor te stellen. Bij intervallen in een enkele melodische lijn lukte dit redelijk, maar bij simultane drie- of meerklanken en in contrapuntische structuren bleek dit soms maar ten naaste bij mogelijk en moest een zekere toevalsfactor op de koop toe worden genomen.

In de aldus ontstane grafieken (waarin ter onderscheiding van de verschillende structuurelementen van vier kleuren gebruik werd gemaakt) was ook de ritmiek nauwkeurig grafisch vastgelegd, maar ter verduidelijking werd deze tevens in noten- respectievelijk rusttekens genoteerd. Bij de montage van de werkbanden moest immers tot op de millimeter nauwkeurig worden gemeten en geknipt. Dynamische gradaties werden grafisch globaal aangegeven en bij de realisatie op het gehoor, door middel van faders tot stand gebracht. Voor melodieën en melodie-tonen van akkoorden werd gebruik gemaakt van een bloktoongenerator en een zaagtandgenerator; verschillende filteringen van het harmonische spectrum maakte timbre-variatie mogelijk. Voor vergalmingseffecten waren we aangewezen op gangen en trappenhuizen van het Laboratorium, zodat deze alleen 's nachts konden worden gerealiseerd; kwam er tijdens de opname buiten toch een auto of bromfiets langs, dan moest het werk worden overgedaan.

Ruis maakt van de compositie een integrerend bestanddeel uit, hetzij als timbre-element (‘versluiering’ van de klank), hetzij als interpuncterend structuurelement in het muzikale betoog. Er werd gebruik gemaakt van 7 verschillend gestructureerde banden gekleurde ruis (aan elke waarvan bovendien een

nèt hoorbare sinustoon van bepaalde frequentie was toegevoegd), en van de reeds genoemde elektromagnetisch geëxciteerde snaar. Als genererend signaal werd daarvoor in de nummers II, VIII en X één enkele bandgekleurde ruis gebruikt. De ruisklank echter waarin het laatste fragment uitklinkt, ontstond door de snaar, via de verplaatsbare elektromagneet, met alle zeven ruisbanden tegelijk te exciteren. Door een doelbewust ‘spelen’ met de zeven faders en het heen en weer schuiven van de elektromagneet was het mogelijk de structuur van die ruisklank tijdens zijn uitstervend verloop voortdurend te wijzigen. Vandaar het flakkerend ‘iriserend’ karakter ervan.

Volgorde van de 15 muzikale signalementen

I - voorspel
II - dood van Mother Bayard
III - geboorte van Charles
IV - geboorte van Genevieve
V - Roderick door de dood bedreigd
VI - entrée van Leonara Banning
VII - geboorte van de baby
VIII - dood van de baby
IX - dood van Cousin Brandon
X - dood van Lucia
XI - geboorte van de tweeling Samuel en Lucia 2
XII - geboorte van Roderick 2
XIII - dood van Samuel
XIV - dood van Charles
XV - naspel: dood van Ermengarde

N.B. De meer complexe structuren van de voorgaande nummers werden bij de elektronische realisatie over *twee* sporen gedistribueerd. Bij de televisie-uitzending ging dit quasi-stereofonische effect verloren, omdat beide sporen tot één spoor moesten worden gereduceerd. De band voor de grammofoonplaat [*Anthology of Dutch electronic music* I, Donemus Composer's Voice 7803; EV] echter werd direkt van de twee-sporen-moederband gecopieerd, zodat op de plaat de scheiding van de twee sporen via beide stereokanalen weer hoorbaar is.

R.E.
september 1978

Brief van Rudolf Escher aan Pierre Boulez
12-9-1960

A Monsieur Pierre Boulez,
Südwestfunk,
Baden Baden

Cher Monsieur,

Votre 'Pli selon pli - Portrait de Mallarmé', que j'ai entendu à Cologne au 34e Festival de la S.I.M.C., m'a impressionné énormément, n'en déplaise les anecdotes posthumes concernant les imperfections de cette première exécution.

Ce qui m'a frappé à part le domaine purement technique et artistique, c'est *la latinisation du monde sériel*, dont vos oeuvres et cette oeuvre particulièrment font preuve de plus en plus clairement, ainsi que les rapports qui existe évidemment entre le dernier Debussy et votre musique. Dans un de mes quatre chroniques consacrées au festival de Cologne dans le 'Handelsblad', j'ai relevé ce fait, qui me semble important.

Quoique comprenant très bien vos boutades au sujet de la sempiternelle 'élégance' et la 'clarté française' etc., je préfère mille fois cette clarté à la trouble tristesse et l'hystérie post-Wagnérienne de Schönberg et de Berg. Même dans Webern il-y-a un reste romantique 'Europe centrale' qui me gêne.

En 1938 déja, dans un essay un peu hétéroclite, intitulé 'Toscanini et Debussy, magie de la réalité', écrit à l'occasion d'une inoubliable exécution de 'la Mer' sous la direction de Toscanini à Rotterdam et la Haye, j'ai réagi contre la tendance de considérer Debussy comme un 'impressioniste' et j'ai essayé de démontrer dans une analyse assez originale pour ce temps-là, que 'la Mer' est avant tout une oeuvre minutieusement construite...

Le but de cette lettre.

Le Conservatoire d'Amsterdam vient d'ouvrir un 'Centre d'études de la musique contemporaine'. Ce centre donnera pendant la saison à venir (1960-1961) deux cours de 18 leçons. Le directeur a nommé comme professeurs le compositeur Ton de Leeuw et ma personne, compositeur également. Ton de Leeuw traitera comme sujet: 'L'évolution de la dodécaphonie depuis Schönberg jusqu'à nos jours' aussi bien que 'Le rythme dans la musique contemporaine'. Mes sujets à moi: 'La signification de la structure et de la

forme chez Debussy par rapport aux techniques sérielles d'aujourdhui' et 'La relation texte-musique dans la musique vocale entre 1900 et nos jours'.

Dans mon cours je me propose de traiter en détail votre 'Portrait de Mallarmé'. Cependant cette intention ne me semble réalisable que:

1. si le compositeur lui-même me fait disposer des 'clefs' qui font possible une telle analyse;
2. si le conservatoire pourrait disposer d'un enregistrement de l'oeuvre pendant la durée des cours (novembre jusqu'avril);
3. si je pourrais faire usage, à part des deux partitions imprimées déjà, d'une fotocopie de la partition non-imprimée jusqu'ici.

Ma question la plus importante est celle-ci: Est-ce-que vous voudriez bien m'introduire dans la structure de l'oeuvre vous-même? Dans ce cas pourriez-vous fixer, combien de séances seraient nécessaires et à quelles dates avant novembre et enfin à quelles conditions financières elles pourraient avoir lieu? (Dans le cas d'une réponse affirmative, le jeune compositeur Peter Schat (qui suivra vos cours à Bâsle) serait bien-aise de profiter de cette analyse personnelle du compositeur, bien-entendu à des conditions à part.)

Le danger d'une fausse interprétation analytique dans une oeuvre sérielle compliquée est là. Je n'aimerais pas être obligé un jour à révoquer ce que j'ai démontré, comme l'a fait Stockhausen au sujet de 'Il canto sospeso' de Nono (Die Reihe no. 6 page 44).

Enfin mon but est de disposer d'une analyse du 'Portrait de Mallarmé' autorisée par le compositeur.

En espérant que vous voulez prendre en considération bien-viellante la matière de cette lettre, je vous prie, cher Monsieur, d'agréer l'expression de mes sentiments distingués,

Rudolf Escher

Antwoord van Pierre Boulez aan Rudolf Escher
17 Septembre 1960

Monsieur Pierre Boulez
Werderstrasse *24*
BADEN-BADEN

Monsieur Rudolf Escher
Amsterdamsch Conservatorium
Amsterdam - Z.
Bachstraat 5

Cher Monsieur,
C'est avec le plus vif plaisir que j'ai reçu votre lettre et l'article où vous avez rendu compte de la première audition de mes MALLARME au Festival de COLOGNE.

Je suis très heureux que vous ayiez suivi cette oeuvre avec autant d'attention, quoique l'exécution n'en fut pas exempte de fautes. J'ai rejoué l'oeuvre quelque temps après à DARMSTADT, et l'exécution était la seconde fois bien meilleure. Je regrette seulement que vous ne l'ayez pas entendue.

Vous savez que si je n'aime pas qu'on parle toujours d' ‘élégance’ et de ‘clarté française’, c'est que ces vocables ont été tellement usés et mésusés qu'ils n'ont plus aucune signification en rapport avec ce qu'ils valent réellement. La véritable élégance, la réelle clarté de DEBUSSY n'ont rien à voir, comme vous le savez, avec la préciosité et la sècheresse des petits maîtres français de l'autre après-guerre. C'est plutôt contre les petits maîtres que contre la clarté que je me suis élevé...

Je vous sais gré, en particulier, de mettre l'accent si bien sur ce qui rapproche mes plus récentes oeuvres du dernier DEBUSSY, car pour moi, le dernier DEBUSSY compte, en effet, dans ma vie intellectuelle, autant que WEBERN.

Je suis très heureux d'apprendre que le Conservatoire d'AMSTERDAM a ouvert un ‘centre d'études de la musique contemporaine’. C'est une initiative que beaucoup de Conservatoires feraient bien de suivre, en particulier, le Conservatoire de PARIS, si réactionnaire à tous égards!

Vous me voyez tout à fait prêt à vous aider en ce qui concerne l'analyse de mon MALLARME.

Je vous réponds précisément sur les trois questions que vous me posez:

1°.- Je suis donc à votre disposition pour vous donner les renseignements nécessaires à une analyse technique.

2°.- Pour un enregistrement, il faut que vous vous adressiez directement à la Radio de BADEN-BADEN (SÜDWESTFUNK), car je ne puis moi-même disposer des bandes. Voici la marche à suivre: il faut que le Conservatoire d'AMSTERDAM écrive une lettre officielle au Docteur Heinrich STROBEL, Leiter der Musikabteilung, pour lui dire que vous avez l'intention d'analyser cette oeuvre dans votre Cours et que vous aimeriez disposer de la bande enregistrée; que vous vous engagez à ce que cette bande ne soit en aucun cas passée dans un lieu public et qu'elle servira uniquement à votre Cours, c'est-à-dire dans un but désintéressé, financièrement parlant. On va vous répondre qu'il faut un assentiment écrit des deux solistes (la pianiste Maria BERGMANN et la chanteuse Eva-Maria ROGNER), de moi-même et du représentant de l'orchestre. Muni de ces trois papiers, vous pourrez avoir la bande, cependant on vous demandera de payer une petite redevance pour les frais de copie et d'achat de bandes. Comme vous le voyez, c'est une bureaucratie assez compliquée, mais ces démarches ont été rendues nécessaires par les nombreuses ‘pirateries’ effectuées sur les bandes des radios allemandes.

3°.- D'autre part, d'ici Novembre, je vous transmettrai une photocopie des partitions qui ne sont pas imprimées jusqu'à présent.

En ce qui concerne l'explication de l'oeuvre, il faudrait que vous veniez vous-mêmes à BADEN-BADEN, car je ne puis me rendre à AMSTERDAM, ayant trop de travail pendant tout le mois d'Octobre. Néanmoins, ce mois d'Octobre est assez difficile pour moi; je dois en effet diriger deux concerts les 21 et 28 Octobre, et cela me conviendrais mieux si vous pouviez reculer votre venue à BADEN, vers le 3 ou le 4 Novembre.

Comme vous le savez je commence mes cours à BALES les 1er et 2 Novembre et je ne serai de retour à BADEN que le 3.

Je vous signale, par ailleurs, ma nouvelle adresse, à partir du 1er Octobre: Kapuzinerstrasse 9 - BADEN-BADEN.

En attendant le plaisir de vous lire, je vous prie de croire, Cher Monsieur, à mes sentiments les plus distingués.

Pierre Boulez

Brief van Rudolf Escher aan André Jurres *Amsterdam 21 november 1960*

Aan de Directeur van
Stichting DONEMUS,
de Heer André Jurres,
Jac. Obrechtstraat 51,
Amsterdam -Z-

Zeer geachte Heer Jurres,

Hierbij deel ik u mede dat ik besloten heb de volgende werken van mijn hand zonder enige restrictie uit de exploitatie bij Donemus terug te nemen:

- Sonate voor violoncello solo (opus 11)
- Toneelmuziek bij ‘De poort van Ishtar’ (op. 13)
- Concerto voor strijkorkest (op. 14)
- Sonata per violino e pianoforte (op. 18)

Dit betekent dus dat ik u verzoek van bovenstaande composities *al het materiaal* (zowel transparanten als afdrukken van partijen) en *alle partituren* (transparanten, bibliotheek- en uitleen-exemplaren) volledig te vernietigen, zodat deze werken niet meer geëxploiteerd kunnen worden en ook niet in de afdeling Documentatie aanwezig zijn.

Tevens verzoek ik u hiervan in een eventuele volgende catalogus melding te willen maken door de toevoeging bij de betreffende werken: ‘door de componist teruggetrokken’.

OOO

De volgende drie werken neem ik *met* enige restrictie terug:
- ‘La Vie du Sieur de Dalibray’, 8 liederen voor tenor en piano (opus 15)
- Symphonie no. 1 (op. 26)
- Muziek-libretto-partituur van het schoolspel ‘Hylas’ (op.30)

Aangezien ik ook deze werken in geen geval meer in de bestaande vorm uitgevoerd wil hebben, geldt voor hen hetzelfde verzoek als voor de bovengenoemde composities: *volledige vernietiging* van al het bestaande materiaal, alle transparanten en alle exemplaren, zowel voor exploitatie als documentatie.

De restrictie betreft het feit dat ik de mogelijkheid tot herziening dezer werken nog zou willen openhouden. Het gaat dan echter bij Symphonie no. 1 en bij de tekst-muziek-partituur van ‘Hylas’ om praktisch nieuwe composities, terwijl de Dalibray-liederen (gereduceerd tot vier) ten dele moeten worden getransponeerd, ten dele ook structureel gewijzigd en op beter muziekpapier in het net geschreven moeten worden.

Mocht ik alsnog besluiten om ook de Symphonie no. 1 bij de grote opruiming te laten verdwijnen, dan zal ik u dit uiteraard berichten. Over ‘Hylas’ ben ik in contact getreden met een buitenlandse letterkundige.

Het spijt mij dat ik dit alles niet eerder heb geweten, maar voor zo'n inzicht is tijd nodig, een soort metamorfose.

Hopend de bevestiging der crematie van u te mogen vernemen, verblijf ik met de meeste hoogachting,

Rudolf Escher

Programmatoelichting van Rudolf Escher.[9]
Pierre Boulez: *Improvisations sur Mallarmé I en II*

De *Improvisations sur Mallarmé I* en II zijn oorspronkelijk als zelfstandige composities geschreven en werden in die vorm ook meermalen uitgevoerd vóór de componist besloot deze twee liederen in te bouwen in een veel omvangrijkere, vijfdelige compositie. De eerste uitvoering der beide Improvisaties vond plaats in 1958 te Hamburg. Nog in dat zelfde jaar volgden uitvoeringen te Aix-en-Provence en te Rome tijdens het 33ste muziekfeest der I.S.C.M.

De titel duidt natuurlijk in de eerste plaats op een eerbetoon aan de dichter Mallarmé, tot wiens hermetisch-geconcentreerde geheimtaal Boulez zich in hoge mate aangetrokken voelt. Het ging hem bij het transponeren van deze gedichten in muziek niet primair om het poëtisch-muzikaal benaderen van hun sfeer, maar om het vinden van klankstructuren die als een gelijkwaardig compositorisch commentaar kunnen gelden op de associaties, welke de beelden van Mallarmés verzen in de lezer oproepen. Aangezien die lezer, zolang hij naar deze liederen luistert geen lezer meer is maar een luisteraar, en iedere vocalisering van een vers toch altijd in meerdere of mindere mate een aantasting van dat vers in zijn typische poëtische waarde betekent, trekt Boulez uit deze toedracht een inderdaad mogelijke konsekwentie en componeert op vele plaatsen slechts het fonetisch aspect van de taal, dat wil zeggen de klank van de lettergrepen in plaats van de ‘poëzie’. Dit gebeurt speciaal in de tweede Improvisatie op de plaatsen waar de tekst strikt syllabisch gezongen wordt: op iedere lettergreep één toon. Door de lengte dier tonen en door de compositorisch bepaalde hiaten tussen de lettergrepen, blijft dan van het vers weinig meer over. De discrepantie tussen de natuurlijke gedaante van de dichtregel en de on-natuurlijke, gezongen gedaante wordt zo groot, dat zo'n regel in de herinnering van de (eventueel mee-lezende) luisteraar als afzonderlijke gave gedaante blijft bestaan naast de syllabische melismatiek die hij hoort. Elders echter, zowel in I als II, vertoont de curve van de zangmelodie wel degelijk verband met de psychische aura der woorden, hetgeen bijvoorbeeld tot uiting komt in het weloverwogen afwisselend gebruik van grote of kleine intervallen.

De structuur van Boulez' muziek wordt gekenmerkt door een fijnvertakt spel van alzijdige seriële relaties. Het gaat daarbij echter allang niet meer om het

getal twaalf, om ‘dodecafonie’, sedert het begrip ‘serie’ immers niet meer uitsluitend op de toonhoogten wordt betrokken, maar evenzeer op toonduren, dynamiek en timbre. En niet alleen op de *enkelvoudige*, ondeelbare eenheden is het seriële denken toepasbaar, maar evenzeer op *samengestelde* eenheden: toongroepen, ritmische of zelfs dynamische cellen en op samenklanken. Ook de ervaringen met elektronische muziek, waarin men evenmin aan juist twaalf tonen per octaaf als aan het octaaf zelf meer gebonden is, hebben meegeholpen de atonale muziek te bevrijden van het dogma der twaalftonen-reeks.

Als een voorbeeld van bepaalde serie-behandeling bij Boulez (één uit vele andere uiteraard) kan de zangmelodie uit de eerste Improvisatie gelden. Uit de superpositie van twee of meer na elkaar intredende series van toonhoogten ontwikkelt Boulez vaak een resultantserie van aanzienlijke lengte, waarin het - in strjjd met het twaalftonen-dogma - natuurlijk wemelt van toonherhalingen. Juist door die herhalingen en door de grillige verspreiding van het zo gegroeide chromatische totaal, ontstaat een ‘voorgeprepareerd’ melodisch materiaal van grote rijkdom, waaruit Boulez dan ook een wezenlijk nieuw, harmonische geheel ‘vrij zwevend’ melos afleidt van intense lyrische expressie. In de twee kwatrijnen nu van het sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* worden de tonen van de genoemde resultantserie volledig gebruikt. Gedurende de beide terzinen doorloopt de zangmelodie dezelfde serie, maar thans, behoudens enkele kleine afwijkingen, in retrograde beweging, van achteren naar voren.

Ander voorbeeld: in de tweede Improvisatie zijn uit één resultantserie afgeleid zowel de syllabische zangmelodie van de tweede strofe als ook de voornaamste harmonische ‘commentaren’ die deze melodie instrumentaal omspelen. In een subtiel spel van intervalrelaties tussen fragmenten van de zanglijn en ‘spiegelende’ of retrograde instrumentale omspelingen daarvan, komt in deze tweede Improvisatie het reeds eerder genoemde ‘compositorische commentaar’ op het beeld van de dichter tot stand: ‘het eenstemmige witte conflict van een guirlande met dezelfde’, het beeld van een kanten venstergordijn, waar men doorheen kan kijken, maar dat ook zichzelf weerspiegelt in het vensterglas.

Het principe van de ononderbroken variatie heerst in deze muziek oppermachtig; gelijkmatige periodisering, zowel metrische als harmonische of melodische komt niet voor. Thema's en metrum hebben plaats gemaakt voor

een continu in beweging zijnde structuur, waartoe ook het nooit gefixeerde tempo bijdraagt. Het improviserende element dezer muziek wordt echter in hoofdzaak bepaald door een nieuw vormprincipe, dat de mogelijkheid tot varianten in de uitvoering niet alleen toelaat doch zelfs eist. Vandaar de titel *Improvisations*.

In beide Improvisaties is bijvoorbeeld de zangmelodie zo gecomponeerd dat de ritmische hoofdstructuur telkens onderbroken wordt door tussengevoegde korte tonen of toongroepen, die buiten het ritme vallen. Naarmate het zingen van die tussengevoegde tonen meer of minder tijd en inspanning vergt, zal ook het tempo op die plaatsen aan meer of mindere fluctuatie onderhevig zijn. Het begeleidend orkest - want het gaat hier typisch om een moderne vorm van monodie - heeft te volgen. In *Improvisation II* wordt bovendien nog een andere improvisatie-techniek voorgeschreven: in de syllabische zangfragmenten zingt de zangeres bepaalde perioden juist zo langzaam als zij in één adem ‘halen’ kan. Het orkest volgt niet alleen, doch op verschillende plaatsen hebben de instrumentalisten individueel dan nog een zekere speling in het tijdsbestek waarbinnen zij een figuur kunnen inzetten en voltooien.

Het is duidelijk dat door een dergelijk ‘meegecomponeerd’ toevalselement de kans groot wordt dat geen twee uitvoeringen precies gelijkluidend zullen uitvallen. En om deze on-gelijkluidendheid is het Boulez nu juist te doen. Hij staat hierin trouwens niet alleen, maar wel heeft hij aan dit nieuwe vormprincipe reeds op een zeer persoonlijke wijze gestalte gegeven. In de literatuur, met name bij Joyce (Ulysses) en vooral in het unieke, onvoltooide project van Mallarmé, het boek der boeken, *Le Livre*, vond hij voorbeelden van ten dele gerealiseerde, ten dele als mogelijkheid voorspelde nieuwe vormcriteria, die hem inspireerden tot het zoeken van soortgelijke nieuwe criteria voor de muzikale compositie.

Het is daarom allerminst toevallig dat de oorspronkelijke twee *Improvisations sur Mallarmé* van lieverlede zijn uitgegroeid tot het vijfdelige *Pli selon Pli (Portrait de Mallarmé)*, dat tijdens het 34ste muziekfeest van de I.S.C.M. in 1960 te Keulen zijn première beleefde. Het werk bestond toen uit een inleidend deel voor piano solo, gevolgd door drie Improvisaties voor sopraan en verschillend bezet orkest, waarna een *Tombeau* als vijfde deel de compositie besloot.

Deze vorm bevredigde de componist echter niet en als een echt ‘work in progress’ groeit het thans uit tot zijn definitieve gedaante. De piano-inleiding wordt vervangen door een muziek voor hetzelfde grote instrumentale apparaat als werd voorgeschreven voor deel V, de ontzagwekkende *Tombeau*. Van de drie Improvisaties komt de eerste (op dit programma uitgevoerde) te vervallen. Een nieuwe, meer in details doorwerkte improvisatie treedt ervoor in de plaats. Tussen de delen II, III en IV komen waarschijnlijk korte en zeer vrij gecomponeerde overgangs-fragmenten, door Boulez ‘pivots’, draaipunten genoemd.

De titel *Pli selon Pli* - ontleend aan een versregel van Mallarmé, waarin de dichter het uit de optrekkende morgennevel ‘plooi na plooi’ zichtbaar wordende Brugge beschrijft - is voor inhoud en vorm van Boulez' aangrijpende muziek natuurlijk symbolisch. Een geweldig bouwwerk-in-klank-en-stilte, enigszins ‘jenseits von gut und böse’, trekt, deel na deel zich verdichtend in de tijd, aan de luisteraar voorbij. Zeer duidelijk hoorbaar en door Boulez ook allerminst geloochend is in zijn laatste werken de sterker wordende latiniteit, de band met Debussy, die waarschijnlijk meer nog dan Webern als zijn grote voorganger moet worden beschouwd.

De orkestrale wonderen, bereikt met een brandschoon en functioneel toegepast instrumentarium van verrassende en geheel nieuwe samenstelling, sluiten zó aan bij *Jeux* of *Rondes de Printemps*. Tot de kennismaking met dit werk, een mijlpaal in de ontwikkeling der hedendaagse muziek, vormen de beide *Improvisations I* en II een goede en niet te moeilijk toegankelijke inleiding. De première van de definitieve versie zal deze zomer te Wenen plaatsvinden op een concert van het 35ste Festival der I.S.C.M.[10]

Rudolf Escher

Eindnoten:

1 Klaus Huber (1924). Compositieleerling van Willy Burkhard en Boris Blacher. Sinds 1973 is hij docent compositie aan de *Staatliche Hochschule für Musik* in Freiburg en leider van het *Institut für Neue Musik* aldaar.
2 Mr. Guillaume Landré (1905 1968). Studeerde compositie bij Willem Pijper en rechten in Utrecht. Hij bekleedde vele functies in het Nederlandse muziekleven, waaronder het voorzitterschap van Buma, van het Genootschap van Nederlandse componisten (GeNeCo) en van het secretariaat van de Raad voor de Kunst.
3 Lex van Delden (1919-1988). Componist en van 1947 tot 1982 muziekredacteur van *Het Parool*. Daarnaast was hij onder meer bestuurslid van de I.S.C.M., voorzitter van het GeNeCo en voorzitter van Buma/Stemra.
4 Michel-Richard de Lalande (1657-1726). Componist en organist. Bracht het tot *Maître de musique de la chambre*, de belangrijkste post aan het hof van Louis XIV.
5 Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Componist en organist. De belangrijkste muziektheoreticus (harmonieleer) van zijn tijd en één van de meest vooraanstaande representanten van de Franse barok.
6 Escher refereert aan een tocht naar de Ardennen die hij maakte met zijn vriend Piet Sips in diens oude Morris.
7 *Oratio Mechtildis: Kammersinfonie für Kammerorchester mit Altstimme* (1956/57). Teksten van Mechtild von Magdeburg. Dit was de eerste compositie van Huber die door de I.S.C.M voor het festival werd geselecteerd.
8 André Jurres (1912), directeur van Donemus (1957-1974).
+) Alg. Handelsblad van 14 juni jl.

9 Het betrof een abonnementsconcert van het Concertgebouworkest, op 15 en 16 februari 1961, dat bij die gelegenheid werd geleid door Hans Rosbaud. Het programma bestond uit de *Vier de Symfonie* van Franz Schubert, *Prélude à l'après-midi d'un faune* en *Iberia* van Claude Debussy en van Pierre Boulez: 'Twee delen uit "Pli selon Pli" (Portrait de Mallarmé)', dat wil zeggen *Improvisations sur Mallarmé* I en II . De solisten waren de sopraan Eva Maria Rogner en de pianist Theo Bruins.

10 Dit bleek een te optimistische inschatting. Hoewel Boulez de piano-inleiding, getiteld *Don*, in 1962 zou omwerken voor een ensemble-bezetting, kwam hiermee aan de ontstaansgeschiedenis van *Pli selon Pli* geenszins een einde. Pas medio 1986, na jaren - met lange tussenpozen - van retoucheren, kwam de definitieve 'definitieve' versie tot stand. Deze werd op plaat en later ook op cd vastgelegd door het Ensemble InterContemporain onder leiding van de componist.

Bibliografie

Achterberg, Gerrit, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Querido, 1964.
Bartók, Béla, *Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*. Herausgegeben von Willi Reich. Basel/Stuttgart: Schwabe, cop. 1958.
Boulez, Pierre [et] Cage, John, *Correspondance et documents*. Réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Françoise Davoine, Hans Oesch et Robert Piencikowski. Winterthur (Schweiz): Amadeus, 1990. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 1.)
Bijbel. Vertaling in opdracht van het Nederlandsch Bijbelgenootschap bewerkt door de daartoe benoemde commissies. Amsterdam: Het Nederlandsch Bijbelgenootschap, cop. 1951.
Carner, Mosco, Alban Berg*: The Man and The Work*. London: Duckworth, 1983.
Darmstädter Beitrage zur neuen Musik, herausgegeben von Wolfgang Steinecke. [Band I, II, III, Mainz: Schott, 1958, 1959, 1960].
Deliège, Célestin, *Pierre Boulez: Conversations with Célestin Deliège*. Foreword by Robert Wangermée. London: Eulenburg, cop. 1976.
Diepenbrock, Alphons, *Brieven en documenten*. Bijeengebracht en toegelicht door Eduard Reeser. Uitgegeven door de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Delen I-VI. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1962-1991.
Dufallo, Richard, *Trackings*: composers speak with Richard Dufallo. New York [and] Oxford: Oxford University Press, 1989.
Eimert, Herbert, *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*. [Wien]: Universal, cop. 1964. (Bücher der Reihe: Information über serielle Musik).
Escher, Rudolf, *Debussy: actueel verleden*. Samengesteld en bewerkt door: D.J. Hamoen [en] E. Schönberger. Buren: Uitgeverij Frits Knuf, 1985.
Escher, Rudolf, *Toscanini en Debussy: magie der werkelijkheid*. Met een voorwoord van drs. Eduard Reeser. Rotterdam: Van Sijn, [z.j.].
Escher, Rudolf en Escher, M.C., *Beweging en metamorfosen*: een briefwisseling. Met een voorwoord van L.D. Couprie. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, cop. 1985.
Escher-Jongert, Beatrijs [en] Martine van der Kuijp [samenst.], *Rudolf Escher 1912-1980*: De boekenkasten van het Singel. [Documentatie van boeken en partituren verworven tussen 1940 en 1980].
Het kunstwerk als daad: Rudolf Escher (1912-1980). Een samenwerkingsproject van het Rudolf Escher Comité, het Utrechts Universiteitsmuseum en Muziekcentrum Vredenburg

Haefeli, Anton: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*: Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. [Zürich]: Atlantis Musikbuch-Verlag, cop. 1982.
Henkemans, Hans, 'Horen en zien vergaan'. *Mens en Melodie*, jaargang XXII nr. 3, 1967.
Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest 1888-1988. Deel II: 1945-1988. Zutphen: De Walburg Pers, [z.j.]
Internationales Musikinstitut Darmstadt: Informationszentrum für zeitgenössische Musik: *Katalog der Abteilung Noten*. Darmstadt, cop. 1966.
Internationales Musikinstitut Darmstadt: *Schallarchiv Tonbänder*, 1978.
Jameux, Dominique, *Pierre Boulez*. Fayard/Fondation SACEM, cop. 1984.
Ketting, Otto, *De Ongeruste Parapluie*: Notities over muziek 1970-1980. Den Haag, Ulysses, 1981.
Kien, Hein, 'The composer Kees van Baaren: towards a revaluation of the sound material'. *Key Notes*: Musical life in the Netherlands, (1976) 4, p. 4-18.
Koopmans, Rudy, 'On Music and Politics - Activism of five Dutch Composers: Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat, Jan van Vlijmen'. *Key Notes*, (1976) 4, p. 19-36.
Koopmans, Rudy, 'Het actuele muziektheater'. *Raster*, een driemaandelijkse uitgave van de Bezige Bij, Amsterdam, (1977) 3, p. 33.
Leeuw, Ton de, *Muziek van de twintigste eeuw*: Een onderzoek naar haar elementen en structuur. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema, 1977.
Leeuw, Ton de, 'New trends in modern Dutch music'. *Sonorum Speculum* 4, p. 124-133.
Ligeti, György, 'Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der Structure I a.' *Die Reihe*: Information über serielle Musik: [Heft IV]: junge Komponisten. Herausgegeben von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen. Wien, Universal, cop. 1958, p. 38-63.
Mathijsen-Verkooijen, Marita Theodora Catharina, *De brieven van De Schoolmeester* = The letters of De Schoolmeester. Documentair-kritische uitgave = A critical edition of the letters of Gerrit van de Linde. With a commentary and an essay on editorial principles and procedures (proefschrift). Deel 3: Verantwoording. Amsterdam, Querido, 1987.
Meinsma, G.L., 'In pursuit of the truth: Panta Rhei: obituary for Hendrik Mol (1917-1980)'. *Proceedings from the Institute of Phonetic Sciences of the University of Amsterdam*, 6, Amsterdam 1981, pp. I-IX.
Mens en Melodie, Jaargang XIII 1958 nr. 1 - Jaargang XVI 1961 nr. 12.
Nietzsche, Friedrich, *Werke in drie Bände*. [Herausgegeben von Karl Schlechta]: zweiter Band. München: Hauser, cop. 1965, p. 914.
Nyman, Michael, *Experimental music. Cage and beyond*, New York: Macmillan, 1974.
Op de Coul, Paul and Schoute, Rutger, 'Schoenberg in the Netherlands'. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, volume VI number 2, November 1982, p. 141-173.
Pijper, Willem, *De quintencirkel*: opstellen over muziek. Amsterdam: Querido, 1919.
Pijper, Willem, *De stemvork*: opstellen over muziek. Amsterdam: Querido, 1930.
Programmaboekjes Het Concertgebouw 1958-1961.
Raaijmakers, Dick, *A brief history of Dutch electronic music to 1966*. [Tekst bij lp Donemus Composers' Voice 7803: Anthology of Dutch electronic music I.]

Reeser, Eduard, *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915*. Amsterdam: Querido, 1986[2].

Die Reihe: Information ber serielle Musik: [Heft III:] musikalisches Handwerk. Herausgegeben von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen. Wien [etc.]: Universal, cop. 1957.
Samama, Leo, *Zeventig jaar Nederlandse muziek 1915-1985*: Voorspel tot een nieuwe dag. Amsterdam: Querido, 1986.
Schat, Peter, *De Toonklok*: Essays en gesprekken over muziek. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, cop. 1984.
Schat, Peter, *De wereld chromatisch*: een muzikaal reisverslag. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, cop. 1988.
Schönberger, Elmer, 'Hersenschim en blinde vlek'. In: *De wellustige tandarts & andere componisten*, p. 78-104. Amsterdam: De Bezige Bij, 1985.
Schönberger, Elmer, 'Thinking in and about music'. *Key Notes*, (1977) 5, p. 5 en 6.
Sonorum Speculum: mirror of musical life Amsterdam: Donemus, nr. 1 (zomer 1958) - nr. 9 (december 1961).
Stephan, Rudolf, 'Hans Werner Henze'. *Die Reihe*: Information über serielle Musik: [Heft IV]: junge Komponisten. Herausgegeben von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen. Wien: Universal, cop. 1958, p. 32 en 36.
Stichting Gaudeamus: Hedendaagse muziek: *Zesde muziekweek te Bilthoven*: seizoen 1954-'55 [programmaboekje].
Stichting Gaudeamus: Hedendaagse muziek: *Internationale muziekweek ter gelegenheid van het 10-jarig bestaan*: seizoen 1955-'56 [programmaboekje].
Stichting Gaudeamus: programma van de *Internationale muziekweek 1957*.
Stichting Gaudeamus: programma van de *Benelux Muziekweek: Belgisch-Nederlandse componistendagen 1958*.
Stichting Gaudeamus: *Internationale Muziekweek* 1959 [programmaboekje].
Stichting Gaudeamus: *Internationale Muziekweek 1960*: Programma Général.
Stockhausen, Karlheinz, *Stockhausen on music*. Lectures and interviews compiled by Robin Maconie. Londen [etc.]: Marion Boyars, 1989.
Stuckenschmidt, H.H., *Schönberg: Leben - Umwelt - Werk*. München: Piper; Mainz: Schott, 1989. Serie Musik Piper-Schott, Band 8239.
Vermeulen, Matthijs, *Muziek dat wonder*: een keuze uit herinneringen, Den Haag: Bert Bakker, 1958, (Ooievaar nr. 74).
Vermeulen, Matthijs, *De stem van levenden: een verzameling artikelen*. Arnhem: Stichting Ravenberg Pers, 1981.
Vermeulen, Matthijs, 'Over dodekaphonie'. *De Groene Amsterdammer*, 8 november 1952.
Vermeulen, Matthijs, 'Wij en Schönberg'. In: *De eene grondtoon*: tweede bundel opstellen. Amsterdam: De Spieghel, [z.j.]; Mechelen: Het Kompas, [z.j.].
Weiland, F.C. [en] Tempelaars, C.A.G.M., *Elektronische muziek*. Utrecht [etc.]: Bohn, Scheltema & Holkema, 1982.
White, Eric Walter, *Stravinsky: the composer and his works*. London [etc.]: Faber, 1979.

Register

In dit register staan alle namen van personen die in het gehele boek, met uitzondering van de bibliografie, worden genoemd. Van Rudolf Escher en Peter Schat zijn bovendien alle titels van composities opgenomen, die zowel in de lopende tekst als in het notenapparaat ter sprake komen. Van de andere componisten daarentegen zijn slechts die composities in het register te vinden, die in de briefwisseling impliciet worden genoemd.

Absil, J., 157
Achterberg, G., 23, 28, 62, 93, 156, 163
Adorno, T.W., 82, 160, 162
Alain-Fournier (pseud. van Henri-Alban Fournier), 158, 161
Amy, G., 167
Andriessen, H., 11, 20, 161, 166
Andriessen, J., 157, 169
Andriessen, L., 20, 34, 39, *41, 85*, 158, 167
Apostel, H.E., 159
Appel, K., 105
Baaren, K. van, 10, 16, 17, 20, 21, 26, 27, 78, 152, *156-159, 166, 167*
Bach, J.S., 47
Badings, H., 21, 71, 152, 158, 160
- *Achtste Symfonie*, 71
Balanchine, G., 156
Balázs, B., 166
Balkum, E. van, 13
Barraqué, J., 20
Barraud, H., 122
Barrault, J.L., 128
Bartók, B., 58, 70, 120, 121, 155, 157, 166
    - *Hertog Blauwbaards Burcht*, 102
    - *Sonate voor twee piano's en slagwerk*, 58

Barwahser, H., 159
Beethoven, L. van, 23, 47, 109
Bennink, H., *41*
Berg, A., 17, 36, 141, 157, 161
Bergmann, M., 144
Berio, L., 33, *108*, 128
Bernlef, J., 23
Bernstein, L., 155
Besselaar jr., J.H., 159
Beuker, H.J., 163
Bibeb, 156
Bijlsma, A., 162, 163
Birtwistle, H., 35, 163
Bizet, G., 135
- *Carmen*, 58
Blacher, B., 169
Boehmer, K., 7, 13
Boer, J. de, 161
Boer, L. de, *41*

Boerman, J., 39, 160
Bois, R. du, 13
Bosmans, H., 16
Boulez, P., 10, 11, 20, 33-40, 82, *85*, 87, 89, 98, 100, 101, 104, 105, 109, 110, 123, 128-131, 134, 135, 141, 143, 145, 147-150, 152, 153, 157, 159, 160, 162, 163, 165-169
- *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé/Improvisations sur Mallarmé)*, 109, 110
- *Structures*, 98, 100

Bour, E., 119, 135, 164
Braak, M. ter, 56, 154
Brahms, J., 47, 109, 153, 158
Brautigam, E.A.G., 112, 169
Brester, K.E., *124*
Britten, B., 126, 159
Bröcheler, J., 163
Bruins, T., 163, 169
Brussen, J., 79

Bruynèl, T., 39
Burkhard, W., 169
Cage, J., 123, 157, 162
Callenbach, J., 22
Calvijn, J., 112
Cardew, C., *108*
Caris, 163
Carmiggelt, F., 160
Carner, M., 157
Carter, E., 132
Caskel, C., 164
Chailly, R., 168
Char, R., 120
Chase, L., 155
Chausson, E., 155
Ciry, M., 122
Cocteau, J., 166
Coolen, W., 162
Croiset, H., 23
Cunningham, M., *108*
Dahlhaus, C., 162
Dallapiccola, L., 134, 135
Davies, P.M., 163
Davis, C., *111*
Debussy, C., 16, 25, 33, 36, 109, 121, 122, 130, 141-143, 150, 161, 168-169
- *Nuages*, 109
Delden, L. van, 21, 81, 115, 127, 152, 153, 169
Diepenbrock, A., 9, 16, 21
Dinesen, I., 151
Dippel, J.C., 62, 63, 156
Dissevelt, T., 160
Driehuys, L., 153
Dröge, G., *41*
Dufallo, R., 163, 167
Dvorak, A., 47
Eimert, H., 63, 117, 118, 121, 152, 156, 157, 166
Eisma, W., 160
Eitler, E., 163
Eluard, P., 153
Escher, G., 13, 47, 56, 59, 82, 154
Escher, R., 7, 9-12, *14*-16, *19*, 23, 24, 26-29, 32-37, 39, 40, *42*, 45, 47, *48, 49*, 53, 56-*61, 68, 72*, 74-*76*, 78-83, *85-90*, 91-94, 95, 97, 99, 100, 103, 104, 106, *108*, 110, 111, *114*-116, 120, 123-127, 131, 135-137, 140, 141-143, 145, 147, 150-169
- *Arcana Musae Dona*, 163
- *Concerto voor piano en orkest*, 34
- *Concerto voor strijkorkest*, 145, 168
- *Derde Symfonie (Summer rites at noon)*, 34, 168
- *Eerste Symfonie*, 146, 168
- *Hylas*, 29, 86, 146, 160, 161, 168
- *Hymne du Grand Meaulnes*, 29, 74, 75, 127, 158, 161

- *La Vie du Sieur de Dalibray*, 146, 168
- *Le vrai visage de la paix*, 51, 71, 74, 78, 153
- *Nostalgies*, 34
- *Quintetto a fiati*, 10
- *Sinfonia per dieci strumenti*, 10
- *Sonata per violino e pianoforte*, 145, 168
- *Sonate voor violoncello solo*, 145, 168
- *Sonatine*, 162, 163
- *The Long Christmas Dinner*, 35, 110, 136, *137*
- *Tombeau de Ravel*, 29, 102, 161, 166
- *Toneelmuziek bij 'De poort van Ishtar'*, 145, 168
- *Trio à cordes*, 32, 92, 93, 102, 162, 166
- *Tweede Symfonie*, 29, *54*, 80, 83, 124-126, 152, 159
- *Univers de Rimbaud, Ier cycle*, 42, 109, 168

Escher, S., 56, 59, 81, 82, 89, 154
Escher-Jongert, B., 13, 74 79, 88, 98, 112, *114*, 115, 151, 154, 158
Fauré, G., 16
Ferneyhough, B., 162
Flothuis, M., 21
Fontijn, J., 157
Fortner, W., 135, 152
Franc-Nohain, 166
Franssen, Ir., 162
Frid, G., 21
Fürstenberg, prins Max Egon zu, 35
Furusawa, Y., 118
Gabo, N. (pseud. van Naum Pevsner), 56, 154
Geiser-Peyer, B., 119
Geraedts, J., 21, 157
Gielen, M., *108*, 167
Gilse, J. van, 16
Gilst, P. van, 162
Giraud, A., 156
Godri, P., 153
Goehr, A., 163
Goeyvaerts, K., 20, 152, 157
Goléa, A., 103, 166
Gradstein, R., 162
Graf, H., 155
Gras, L., 157
Groot, C. de, 169
Haagen, M. van, 160
Hába, A., 152
Habbema, C., 160
Haitink, B., 29, 79, 158
Halévy, L., 155
Halffter, C., 167
Hambraeus, B., 159
Hamoen, D.J., 168
Hartleb, H., 155

Hartleben, O.E., 156
Hartmann, K.A., 135
Hartmann, T. de, 152
Hartsuiker, T., 22, 162
Haydn, J., 47, 158
Hedwall, L., 104, 166
Helman, F., 159
Hemel, O. van, 169
Henkemans, H., 16, 21, 89, 152, 161, 169
Henze, H.W., 98, 100, 163-165
Heuwekemeijer, P., 108, 167
Hitler, A., 46
Hovland, E., 119, 120
Huber, K., 115, 116, 119, 169
Hübner, H., *108*
Hupperts, P., 152
Husa, K., 134
Istomin, E., 158
Jameux, D., 167
Janse, M., 152, 161
Joyce, J., 28, 149
Julia, 81, 82
Jurres, A., 116, 145, 166, 168, 169
Kagel, M., *108*, 134, 157, 166, 167
Kaiser, L., 164
Kalma, R., 163
Kempen, P. van, 159
Ketting, O., 20-22, 151, 152
Ketting, P., 16
Kirstein, L., 156
Klare, de heer, 115, 154, 155, 156
Klee, P., 109
Klein, F.H., 157
Kodály, Z., 163
Koenig, G.M., 152, 157, 160
Kok, W., 13, 32, 82, 98, 159, 160
Kolisch, R., 162
Kontarsky, A. (Alfons), 163
Kontarsky, A. (Aloys), 163
Kox, H., 160
Krachmalnick, S., 155
Krelage, A., 78, 157, 158
Krol, R., 93, 157, 162, 166
Kroon, R., 161
Kunst, J., 152
Labordus, J., 163
Lalande, M.R. de, III, 169
Lammers, J., *85*
Lammertse, T., 137
Landheer, J., 154
Landré, G., 16, 20, 21, 115, 152, 161, 166, 169

László, M., 155
Leeuw, R. de, *41, 85*, 158
Leeuw, T. de, 20, 26, 27, 33, 47, 110, 141, 151, 152, 157
Leibowitz, R., 52, 153, 159
Leitner, F., *42*
Lemkes, B., 162
Levet, J.M., 34
Lidholm, I., 119, 128
Liebermann, R., 119, 120
Lier, B. van, 16, 21, 40
Ligeti, G., 133, 157, 165
Ligtelijn, J., 160
Li Tsji Minh, 39
Lugt, E., 163
Maas, W., 53, 101, 115, 154, 166
Maconie, R., 173
Maderna, B., *33*, 85, *134*, 136
Magdeburg, M. von, 119, 169
Mallarmé, S., 38, 130, 147, 149
Markowski, A., *108*, 167
Martelli, H., 152
Martin, F., 20, 58, 152, 155
- *Petite symphonie concertante*, 58
Martinet, J.L., 119, 120
Masson, P.M., 166
Mathijsen, M., 10, 11, 172
Meester, L. de, 157
Meilhac, H., 155
Meinsma, G.L., 13
Mengelberg, K., 16
Mengelberg, M., 39, *85*, 158
Messiaen, O., 20, 152, 162, 166
Meyer-Denkmann, G., *108*
Meyer-Eppler, W., 165
Milhaud, D., 122, 135
Minderaa, F., 26
Minkus, L., 155
Moessorgskij, M., 23
Mohrman, C., 52, 154
Mol, H., 99, 164,
Molinari Pradelli, F., 155
Monnikendam, M., 21
Montaigne, M.E. de, 89, 161, 162
Moroi, M., 118
Mozart, W.A., 47, 126, 155, 159, 161
- *Don Giovanni*, 58
Mul J., 161, 168
Mulder J.H., 126
Mulisch, H., 39, 85
Münch, C., 122
Murail, T., 162
Nakken, M., 13
Niël, M., 20
Nietzsche, F., 51, 153

Nobel, F. de, 153, 157
Nono, L., 82, 134, 142, 160, 162, 166
Nus, J. van, 97, 163
Odé, J., 33, 34, 40, 104, 110, 163, 167

Olivier, N., 159
Ortega y Gasset, J., 105, 167
Orthel, L., 21, 169
Osterkamp, A.E.S., 161
Otten, J., 162
Otterloo, W. van, 158, 161
Paap, W., 15, 21, 111, 152, 168
Paardekooper, H., 13
Palm, S., 162
Patijn, C.L., 63, 156
Perron, E. du, 56, 154
Petipa, M., 155
Petrassi, G., 152
Pijper, W., 16, 17, 60, 103, 151, 156, 161, 169
Plato, 161
Pollard, B., 153
Ponse, L., 152
Ponte, L. da, 155
Pousseur, H., 20, 123, 157, 162, 166
Raaijmakers, D., 39, 160
Rameau, J.P., 115, 169
Rautavaara, E., 121
Ravel, M., 16, 25, 120, 121, 166
- *L'heure espagnol*, 102
Reconstructie, 41
Reeser, E., 9, 40, 114
Renaud, M., 128
Ridder, W. de, 13, 38, 39
Rietveld, G., 59, 60, 155
Rihm, W., 162
Rimbaud, A., 120
Robbins, J., 155
Rogner, E.M., 144, 169
Rosbaud, H., 128, 135, 155, 167, 169
Ross, H., 155
Roussel, A., 16, 120, 122
Royen, H. van, *114*
Rutgers van der Loeff, P., 161
Ruwet, N., 28
Ruyneman, D., 16, 163
Samama, L., 13
Saroyan, W., 166
Schat, P., 7, *8-10, 12, 13, 15, 18*, 20-28, *31-39, 41, 44*, 45, 47, 53, *56-61, 68, 72*, 74-*76*, 79-*84, 85*-89, 91-93, 96, 97, 99-*106*, 108, *111*, 112, 115, 116, 118, 134, 135, 142, 151-163, 165-169
- *Concerto da camera*, 22, 28, 102, 166
- *Cryptogamen*, 28, 93, 98, 101, 163
- *Dansen uit het Labyrint*, 22
- *De Aleph* (bandcompositie), 165
- *Eerste symfonie, 111*
- *Entelechie 1*, 37, 38, 105, 167

- *Entelechie 2*, 22, 37, 38
- *First essay on electrocution*, 28
- *Het vijfde seizoen*, 165
- *Houdini*, 165
- *Improvisations and Symphonies*, 28, 35, 37, 39, *55*
- *Inscripties*, 22, 28, 35, 92, 162
- *Introductie en adagio in oude stijl*, 22
- *Labyrint*, 28, 38, 134, 165
- *Mozaïeken*, 22, 33, 93, 98, 101, 102, 134, 135, 160, 162-164, 166
- *Octet*, 22, 28, 35, 65, 93, 98, 101, 155, 159, 162, 163
- *Passacaglia en fuga*, 22
- *Sélections sérièlles* (voor fluit), 26
- *Sélections sérièlles* (voor hobo), 26
- *Septet*, 22, 26, 97, 98, 118, 119, 152, 161, 163
- *Sextet*, 28, 39, 40, 151
- *Signalement*, 38
- *Stof* (cantate), 151
- *Strijkkwartet*, 21, 22
- *Study* (bandcompositie), 165
- *Symposion*, 8
- *The Fall*, 28
- *Thema*, 165
- *To You*, 165
- *Trio*, 22, 26, 56, 60, 71, 75, 78, 154, 158
- *Vijf variaties voor piano*, 26

Schermerhorn, K., 155
Schlee, A., *108*
Schmitt, F., 122
Scholten, Y., 161
Schönberg, A., 16, 17, 26, 27, 51, 52, 58, 59, 87, 125, 133, 141, 153-156
- *Blaaskwintet*, 51
- *Erwartung*, 58
- *Fünf Orchesterstücke*, 59
- *Pierrot Lunaire*, 59, 87

Schönberger, E., 151, 153, 168
Schoolmeester, De, 10
Schouten, J.W., 163
Schouten-Escher, C., 151, 158
Schubert, F., 47, 51, 126, 159, 169
Schulte Nordholt, 40
Schuyt, N., 169
Seiber, M., 10, 26-28, 34, 35, 93, 97, 152, 157, 161, 163
Sessions, R., 135
Shapey, R., 118
Sips, P., 115, 154, 169
Slauerhoff. J., 163
Slogteren, K. van, 75, 80, 81, 153, 158
Smith, O., 155
Sofokles, 166
Somma, A., 155
Spek, J., 32, 34, 35, 39, 98, 102, 105, 108, 110, 136, 139, 164, 167
Steinecke, W., 162

Stephan, R., 165
Sternefeld, D., 163
Stockhausen, D., *108*
Stockhausen, K., 20, 24, 32, 33, 47, 66, 82, 89, 98, 101, 104, 105, 108, 117, 121-123 134, 142, 152, 154-157, 160, 162, 164, 166, 167
- *Carré*, 104, *108*, 109
- *Zeitmasse*, 89
- *Zyklus für einen Schlagzeuger*, 98

Stokkermans, J., 158
Stols, A.A.M., 154
Strauss, R., 16
Stravinsky, I., 26, 38, 48, 65, 98, 102, 103, 120, 121, 128, 135, 152, 166
- *Agon*, 65
- *Histoire du soldat*, 98
- *Oedipus Rex*, 102
- *Threni*, 48

Strobel, Dr. H., 144
Tabachnik, M., 167
Temple, F.H., 163
Thomas, E., 162
Tippett, M., 163
Toebosch, L., 152
Toscanini, A., 141
Tsjaikovsky, P.I., 109
Tudor, A., 155
Tudor, D., *108*
Verdi, G., 58, 155
- *Un ballo in maschera*, 58
Vermeulen, E., 26
Vermeulen, J., 162
Vermeulen, M., 16, 17, 135, 151
Vermeulen, R., 32, 160, 162
Verne, J., 56
Vessuer, T., 160
Vester, F., 80, 153, 159
Vink, J., 160
Vis, L., 167
Vlijmen, J. van, 20, 21, *85*, 158, 168
Voormolen, A., 16
Vries, F. de, 160
Wagemakers, J., *85*
Wagemans, B., 161
Wagenaar-Nolthenius, H., 13
Wagner, R., 153
Webern, A., 20, 27, 36, 105, 118, 121, 125, 130, 133, 141, 143, 153, 159, 161
- *Fünf Sätze für Streichquartett*, 87
Werle, L.J., 166
Wilder, T.N., 35, 110, 137, 168
Wolff, C., 157

Wolpe, S., 166
Woudenberg, A. van, 153
Wouters, J., 112, 169
Zimmermann, B.A., 155, 122
Zweers, B., 16

Over de redacteur

Drs. Erik Voermans is musicoloog. Hij is werkzaam als muziekmedewerker bij *Het Parool* en als docent ‘Muziekgeschiedenis van 1920 tot heden’ aan de vakgroep Muziekwetenschap van de Faculteit der Letteren van de Rijksuniversiteit Utrecht.

Illustratieverantwoording

Alphen, O. van, Amsterdam, 85
Besnyö, E., Amsterdam, 19
Boersma, P., Amsterdam, 41
Crommelin, C., Amsterdam, 8
Damsté, P., Amsterdam, 95 (boven)
Escher-Jongert, B., 14, 95 (onder)
Folkers, A., Groningen, 124
Foto Abstede, Utrecht, 18
Fotoagentur S. Schapowalow, Hamburg, 108
Fotoburo Stokvis, Den Haag, 42
KIPPA, Amsterdam, 134
Melzer, M., Darmstadt, 84
NOB Foto-afdeling, 111
Sips, P.B., Reeuwijk, 90

Zoveel mogelijk is getracht de eventuele rechthebbenden van de foto's te achterhalen. Rechthebbenden met wie nog geen contact is opgenomen, wordt verzocht zich te wenden tot Centrum Nederlandse Muziek, Hilversum.

De muzieknotaties zijn geproduceerd door Donemus, Amsterdam